JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLER-GESELLSCHAFT

BAND LXVI 2022

WALLSTEIN

JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

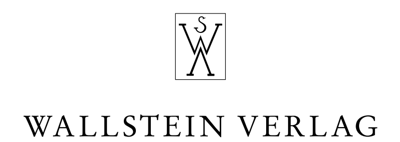
JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

INTERNATIONALES ORGAN
FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

IM AUFTRAG DES VORSTANDS
HERAUSGEGEBEN VON

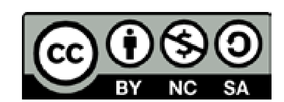
ALEXANDER HONOLD · CHRISTINE LUBKOLL
STEFFEN MARTUS · SANDRA RICHTER

66. JAHRGANG 2022



WALLSTEIN VERLAG

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA031
mit Mitteln des Bundesministerium für Bildung und Forschung
im Open Access bereitgestellt.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Garamond
ISBN 978-3-8353-5275-9
ISSN 0070-4318
DOI https://doi.org/10.46500/83535275

INHALT

AUFSÄTZE

DISKUSSION
GASTHERAUSGEBER: DAVID D. KIM
WER HAT ANGST VOR AKTIVISMUS?

MARBACHER VORTRÄGE

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

* Die mit Asterisk * markierten Beiträge sind nicht Teil der Open-Access-Veröffentlichung.

AUFSÄTZE

KORBINIAN LINDEL

POPULÄRE PHYSIKOTHEOLOGIE
WISSENSGESCHICHTLICHE QUELLEN DER VOLKSAUFKLÄRUNG IM THEOLOGISCHEN BREITENSCHRIFTTUM *VOR* 1750

Abstracts:

Viele Arbeiten zur Volksaufklärung haben den Prozess der Popularisierung als einen prinzipiell hierarchischen Wissenstransfer beschrieben: Wissen entsteht hier im engen Austausch zwischen wenigen Gelehrten, bevor es in vereinfachter Form an ein breiteres Publikum weitergegeben wird. Gegen diese Sichtweise einer *top-down*-Vermittlung haben sich in der neueren Forschung interaktionistische Erklärungsmodelle etabliert, die neben Gelehrten auch Laien einen wesentlichen Anteil an der Konsolidierung und Verbreitung von Wissen zusprechen. Der vorliegende Beitrag untersucht die Rolle von Ungelehrten als Wissensproduzenten und zeigt anhand theologisch-naturkundlicher Texte aus der Frühaufklärung auf, wie sich eine interaktionistisch gefasste Wissenspopularisierung im 18. Jahrhundert konkret gestalten konnte.

Many research on popular enlightenment has described the process of popularisation as a hierarchical transfer of knowledge: Knowledge emerges here in close exchange between a few scholars before it is passed on in simplified form to a wider audience. Against this view of a ›top-down‹ popularisation, interactionist models have prevailed in more recent studies. These models describe a production of knowledge in which scholars and common people are equally involved. This article tests the applicability of this model in an historical perspective and shows, on the basis of physico-theological texts from the early German Enlightenment, how an interactionist conception of knowledge popularisation could take concrete shape in the 18th century.

Der historische Prozess der Aufklärung war stets mit der Frage nach seiner praktischen Reichweite konfrontiert: Blieben die Appelle der Aufklärer auf ein gebildetes, dem eigenen Selbstverständnis nach bereits ›aufgeklärtes‹ Lesepublikum beschränkt? Wollte die Aufklärung, in ihrem eigenen Wirkungskreis, Männer und Frauen gleichermaßen erreichen? Oder richtete sie sich idealiter an alle Menschen?

Für die Aufklärung des 18. Jahrhunderts schienen die Dinge hier lange Zeit klar zu liegen: Weder sei es den Aufklärern gelungen mit ihren Schriften zu breiteren Schichten der Bevölkerung durchzudringen noch hat man darin über-

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-001

haupt ein zentrales Anliegen ihrer Bewegung erkannt.[1] Die Auffassung von der Aufklärung als Selbstaufklärung einer kleinen Bildungselite wurde erst durch Forschungen der 1980er und 1990er Jahre nachhaltig erschüttert. Mit ihrem *Biobibliographischen Handbuch zur Popularisierung aufklärerischen Denkens im deutschen Sprachraum* haben der Medienwissenschaftler Holger Böning und der Germanist Reinhart Siegert an die Volksaufklärung als eine prägende Tendenz in Literatur und Lebenspraxis des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts erinnert.[2] Beide Forscher konnten alleine für den Zeitraum zwischen 1750 und 1800 über 5000 Texte zutage fördern, die Fragen der Volksbildung diskutieren oder sich direkt an den ›gemeinen Mann‹ (die Mitglieder dörflicher Gemeinden beziehungsweise das Stadtproletariat) richten.[3]

Die Frühphase dieser ›Volksaufklärung‹ ab 1750 beschreibt Holger Böning als eine »praktische Reformbewegung«,[4] der es in ihrem Ursprung vor allem um die Vermittlung von agrarischem Wissen gegangen sei. Bereits zur Jahrhundertmitte ist dabei der Versuch zu beobachten, landwirtschaftliche Kenntnisse in ›oeconomischen‹ Periodika, in populären Wochenschriften, Intelligenzblättern und kostengünstigen Einzeldrucken breit unter das Volk zu streuen. Das Schrei-

1 Ende der 1970er Jahre hat der Historiker Robert Muchembled die einflussreiche These einer weithin überschneidungsfreien Parallelität von ›Volkskultur‹ und ›Elitenkultur‹ das 18. Jahrhundert vertreten. (Vgl. Robert Muchembled, Kultur des Volks – Kultur der Eliten. Die Geschichte einer erfolgreichen Verdrängung, Stuttgart 1982.) In Deutschland hat v. a. Rudolf Schendas streitbare These vom *Volk ohne Buch* als ein produktiver Anreiz gewirkt, die Verbreitung der Lesefähigkeit im 18. Jahrhundert als Voraussetzung für eine literale Volksaufklärung gründlicher zu erforschen. (Vgl. Rudolf Schenda, Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910, Frankfurt a. M. 1970.)

2 Vgl. Holger Böning und Reinhart Siegert, Volksaufklärung. Biobibliographisches Handbuch zur Popularisierung aufklärerischen Denkens im deutschen Sprachraum von den Anfängen bis 1850, 3 Bde., Stuttgart-Bad Cannstatt 1990 ff.

3 Zum Begriff: Die Rede vom ›gemeinen Mann‹ bezog das 18. Jahrhundert einmal auf den ›Landmann‹, dessen Rechtsstatus ihm, im Gegensatz zu den unterbäuerlichen Schichten, einen offiziellen Heimatsitz auf dem Land bescheinigte, dann aber auch auf »die unteren Ränge in der [städtischen] Militär- und Verwaltungshierarchie« (Heidrun Alzheimer, Handbuch zur narrativen Volksaufklärung. Verhaltensnormierung durch ›Moralische Geschichten‹ 1780–1848, Berlin 2004, S. 52). Im Folgenden soll es im Kontext der Physikotheologie um Angehörige der einfachen Landbevölkerung – also den ›gemeinen Mann‹ in der erstgenannten Bedeutung – gehen, mehrere der hier behandelten Autoren nehmen dafür selbst sozialgeschichtlich wertvolle Präzisierungen vor: Vgl. v. a. das Zitat von Julius Bernhard von Rohr (Anm. 52), von dem auch der vorliegende Aufsatz und seine These ursprünglich ausgegangen sind.

4 Holger Böning, Einleitung, in: Volksaufklärung, Bd. 1, S. IX–IL, hier S. XXIII.

ben und Publizieren über Themen wie den Ackerbau, Saattechniken oder neue Pflugmethoden wird zusehends salonfähig; die Beschäftigung mit der Volksaufklärung geht schließlich auch in den Gelehrtenaustausch ein und trägt so zum Epochenbild des 18. Jahrhunderts insgesamt entscheidend bei.[5] Die Spuren dieses Großphänomens ziehen sich bis in Hochplateautexte der deutschen Literatur: Noch in Goethes *Wilhelm Meister*, im fünften Buch der *Lehrjahre*, tritt die Figur eines namenlosen Landarztes auf, der deutliche Züge des idealtypischen Volksaufklärers trägt.[6]

Über einer so beschriebenen Genese der Volksaufklärung aus dem Geist der Agraraufklärung treten jedoch auch wichtige Traditionslinien in den Hintergrund. Ausgeklammert bleibt namentlich ein Aspekt, der für die deutschsprachige Volksaufklärung in ihrer Formierungsphase aber tatsächlich von allergrößter Tragweite war: die Rolle von Theologie und Religion im Aufklärungsprozess.

I. Die theologische Leerstelle in den Sozialgeschichten der Volksaufklärung

Böning und Siegert denken die Volksaufklärung konsequent von ihren sozialgeschichtlichen Voraussetzungen her: Beide schildern sie als eine »Bürgerbewegung«[7] beziehungsweise – in Habermas'schen Begriffen – »als volksbild-

5 Eine übersichtliche Epochendarstellung, die den populären Tendenzen der Aufklärungszeit besonders Rechnung trägt, hat Werner Schneiders vorgelegt. (Vgl. Werner Schneiders, Das Zeitalter der Aufklärung, 5. Aufl., München 2014.)

6 Dem dort auftretenden »Medikus« bescheinigt der Erzähler, dass er als »ein großer Freund vom Landleben […] sehr viel im stillen zur Kultur mancher Zweige der Landwirtschaft beigetragen und alles, was dem Felde, Tieren und Menschen ersprießlich ist, in Bewegung gebracht und so die wahrste Aufklärung befördert hat.« (Johann Wolfgang von Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: Hamburger Ausgabe, Bd. 7, hg. von Erich Trunz, 10. Aufl., München 1981, S. 9–610, hier S. 347 f.) Einschränkend ist jedoch zu sagen, dass dieser Arzt nur mit den Multiplikatoren und Vermittlern der Volksaufklärung, »mit den Edelleuten, Amtsmännern und Gerichtshaltern in Verbindung stand« (ebd.). Von einer direkten Kontaktaufnahme mit der ›gemeinen Landbevölkerung‹ ist nicht die Rede – was der zweifelhaften Nähe vieler selbsternannter ›Volksaufklärer‹ zum Volk im ausgehenden 18. Jahrhundert historisch durchaus entsprach.

7 Holger Böning, Das Forschungsprojekt ›Biobibliographisches Handbuch Volksaufklärung‹. Seine Geschichte samt einigen Bemerkungen zur Bedeutung von Periodika im Aufklärungsprozess, in: Volksaufklärung ohne Ende? Vom Fortwirken der Aufklärung im 19. Jahrhundert, hg. von dems., Bremen 2018, S. 13–42, hier S. 14, S. 23 und S. 27.

nerische Bürgerinitiative gebildeter Privatleute«[8] (so noch 2018 im Rückblick auf das gemeinsame biobibliographische Handbuch-Projekt). Hungersnöte, Missernten oder Kältewinter wie der der Jahre 1740/41 haben demnach die Kontaktaufnahme der Aufklärer mit dem ›gemeinen Volk‹ maßgeblich motiviert. Historisch setzen Böning und Siegert dafür bei der ›oeconomisch‹-praktischen Unterweisungsliteratur an, von der die Volksaufklärung in der Mitte des 18. Jahrhunderts hauptsächlich ausgegangen sei. Bereits die Vorrede zum ersten Band des *Biobibliographischen Handbuchs* vollzieht dafür eine klare Trennung: Unter den »Abgrenzungen« der ins Handbuch aufgenommenen Texte nennen die Herausgeber zuallererst diejenige »gegenüber Erbauungsliteratur: Hier war es selbstverständlich unmöglich, die riesige zeitgenössische Produktion zu sichten«,[9] begründet Holger Böning. Aber, so Böning weiter, »die religiöse Volksaufklärung war in der Regel weit weniger spektakulär und erfolgte meist im Rahmen der hergebrachten religiösen Thematik.«[10] Im Paradigma einer Sozialgeschichte der deutschen Literatur erscheinen die theologischen Altlasten der Aufklärung weniger interessant, insofern sie lediglich Zugeständnisse ans Überkommene bildeten. Wie Ursula Goldenbaum und ihr Historikerteam jedoch eindrucksvoll in akribischen Einzelstudien nachgewiesen haben, wurden die Grundlagen einer aufgeklärten Diskurs-Öffentlichkeit (und damit die Ermöglichungsbedingung einer gesellschaftlich verbreiteteren Aufklärung) gerade in jenen Debatten der Frühaufklärung gelegt, die man in der Forschung wegen ihres ›bloß‹ theologischen Charakters lange unterschätzt hat.[11] Es wird zu zeigen sein, dass auch die Volksaufklärung – *conclusio qua praefatio* – einen wesentlichen, aber noch wenig erhellten Vorlauf im theologischen Diskurs der ersten Jahrhunderthälfte besaß, der augenfällig wird, sobald die Suche nach Quellen den literarischen Höhen-

8 Reinhart Siegert, Die Volksaufklärung im 19. Jahrhundert – Auslaufmodell oder Erfolgsbeleg? Überlegungen zum bibliographischen Schlussband des Handbuchs ›Volksaufklärung‹, in: Volksaufklärung ohne Ende?, S. 43–56, hier S. 50.

9 Böning, Einleitung, S. XI.

10 Ebd.

11 Vgl. Ursula Goldenbaum, Die öffentliche Debatte in der deutschen Aufklärung 1697–1796. Einleitung, in: Appell an das Publikum. Die öffentliche Debatte in der deutschen Aufklärung 1687–1796, Teil 1, hg. von ders., Berlin 2004, S. 1–118, hier insb. S. 7–9. Zu den Debatten, die Goldenbaum und ihr Team detailliert aufarbeiten, gehört der große Streit um die Wertheimer Bibelübersetzung, Lessings Auseinandersetzung mit Johann Andreas Cramer oder die ›Händel‹ zwischen Thomasius und Hector Gottfried Masius.

kamm verlässt. In welchem Ausmaß sich die Spuren davon in der Literatur erhalten haben, soll uns im Folgenden am Beispiel der Physikotheologie und an ihrem Umgang mit dem Wissen des einfachen (Land-)Volks beschäftigen.

»Typisch [für die Schriften der Volksaufklärung in ihrer ersten Phase um 1750, K. L.] ist eine ausschließliche Diesseitigkeit«,[12] stellt Holger Böning im Einleitungsband des *Handbuchs* fest, der die Jahre 1750–1780 umfasst. Böning wiederholt seine Feststellung im Vorwort zu einer zwölf Jahre später veröffentlichten Textsammlung,[13] verbindet sie dort jedoch mit der aufschlussreichen Einschränkung im begleitenden Kommentar: »Die Bemühungen, Gottes Werke in der Natur aufzusuchen, sind eine wichtige Quelle auch für zahlreiche Volksaufklärer, die in ihren Schriften an die enge Beziehung anzuknüpfen versuchen, die die bäuerliche Bevölkerung durch ihr Alltagsleben zur Natur hat.«[14]

Die (hier ganz ausnahmsweise angesprochene) Nähe zahlreicher Agrarschriften zur immer noch modischen Physikotheologie wird durchaus erkannt. Nur verfolgt der Kommentar diesen Zusammenhang lediglich in eine Richtung, indem er ihn als eine *nachträgliche* Akkommodation an vorfindliche Rezeptionsbedürfnisse beschreibt; oder – um im Sprachgebrauch der Zeit zu bleiben – als eine religiös tingierte ›Herablassung‹ der Volksaufklärer zum noch voraufgeklärten Bewusstsein ihrer Adressatinnen und Adressaten. Dass von der Physikotheologie selbst Impulse zu einer aufgeklärten Kommunikation mit dem ›gemeinen Mann‹ (und der ›gemeinen Frau‹) ausgegangen sein könnten, wird bedauerlicherweise nicht erwogen.

Dabei erfolgte die Ansprache nicht-gelehrter Zielgruppen über Predigten, Erbauungsbücher oder Katechismen bis weit ins 18. Jahrhundert nicht nur zu einem gewaltigen Teil in Form religiöser Unterweisung. Darüber hinaus ist auch weltliches und näherhin naturwissenschaftliches Wissen in diese scheinbar ›rein religiösen‹ Gebrauchstexte erkennbar eingegangen. Hieraus erklärt sich jene Ambivalenz der Physikotheologie, die Steffen Martus am Beispiel von Barthold Heinrich Brockes herausgestellt hat: Dessen Lyrik sprach tiefgläubige Leserinnen und Leser ebenso an wie den berüchtigten Freidenker und Materialisten Johann Christian Edelmann. Denn Brockes' minutiöse Naturschilderungen konnten gleicherweise »in Richtung einer Materialisierung des Geistes oder

12 Böning, Einleitung, S. XXXVII.

13 Vgl. Holger Böning, Einleitung. Herausbildung und Entwicklung der Volksaufklärung bis 1780, in: Idee von einem christlichen Dorf und andere Texte zur frühen Volksaufklärung, hg. von dems., Stuttgart-Bad Cannstatt 2002, S. 5–23, hier S. 14.

14 Ebd. (Kommentar), S. 106.

einer Vergeistigung der Materie«[15] gelesen werden. Indem die Physikotheologie sich dieses Naturwissen angeeignet und populär aufbereitet hat, fällt ihren Vertretern zugleich eine Vorreiterposition innerhalb einer historisch weiter gefassten Geschichte der Volksaufklärung zu. Die These, die nachfolgend zu erhärten ist, besagt, dass die Popularisierung und Verbreitung von weltlichem Wissen im frühen 18. Jahrhundert durch die Physikotheologie nicht allein maßgeblich befördert wurde; ihre Autoren entwerfen zudem das Modell eines Wissens*austauschs* zwischen Gelehrten und Laien aus dem einfachen Volk: Danach sollten Gärtner, Förster, Schäfer und Bauern den Physikotheologen ihre praktischen Kenntnisse über die Natur zutragen und dafür ihrerseits in einer ›gründlichen‹ Betrachtung der göttlichen Schöpfung unterwiesen werden.

Dieses Verhältnis einer *wechselseitigen* Belehrung ist deshalb so bemerkenswert, weil in den Darstellungen von Böning und Siegert die Volksaufklärer den ›gemeinen Mann‹ erst spät direkt adressieren; und ihm noch später – erst ab der zweiten Jahrhunderthälfte – mitunter selbst das Wort erteilen. Über den Diskurs der Agraraufklärer nach 1750 schreibt Holger Böning: »nirgendwo sonst wurden einfache Leser früher in die öffentliche Debatte einbezogen und auch ihre Einwände gegen Vorschläge der Aufklärer formuliert.«[16] Ein Vetorecht des einfachen Landvolks lässt sich vielerorts allerdings bereits im reichen Schrifttum der Physikotheologen vor 1750 feststellen: Schon in diesen Texten tritt uns eine Frühform der Aufklärung entgegen, die nicht auf die engeren Gelehrtenzirkel eingeschränkt bleiben wollte, sondern das ›gemeine Volk‹ als Adressat *und Aktant* der Aufklärung bewusst mit einschloss.

Diese Tradition soll hier in einem Dreischritt freigelegt werden: Als Ausgangspunkt dient uns ein Blick auf die Lyrik von Brockes, der ungelehrte Wissensbestände verhältnismäßig selten thematisiert und sie noch seltener als solche ausweist (II.). Andere, weniger prominente Physikotheologen der Zeit versuchen hingegen mit ihren Schriften an den ›gemeinen Mann‹ heranzureichen und theoretisieren hierfür bereits einen spezifisch ›populären‹ Darstellungs- und Schreibstil (III.). In ihrer belehrenden Haltung bleiben diese Texte allerdings einem hierarchischen *top-down*-Modell verpflichtet. Ein Austausch mit dem ›gemeinen Volk‹ auf Augenhöhe zeichnet sich erst bei den Autoren der dritten Gruppe ab, auf die die vorliegende Untersuchung ihren Schwerpunkt legt (IV.).

15 Steffen Martus, Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert – Ein Epochenbild, Berlin 2015, S. 369.

16 Holger Böning, Popularaufklärung – Volksaufklärung, in: Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft, hg. von Richard van Dülmen und Sina Rauschenbach, Köln 2004, S. 563–581, hier S. 577.

Zu dieser Autorengruppe zählen heute weithin vergessene Aufklärer wie der Physikotheologe Johann Gottlieb Walpurger, aber auch der einflussreiche Autor und spätere Agraraufklärer Julius Bernhard von Rohr, der als wichtiger Protagonist der ›oeconomischen‹ Aufklärung auch Eingang in das *Biobibliographische Handbuch* zur Volksaufklärung gefunden hat. Damit schlägt mein Aufsatz abschließend die Brücke zu den sozialgeschichtlichen Forschungen von Böning und Siegert, verbunden jedoch mit der Anregung zu deren wissensgeschichtlicher Erweiterung und Ergänzung.

II. Elitäre Physikotheologie: Brockes und der ›gemeine Mann‹

Die Beschäftigung mit der Physikotheologie blieb bis weit ins 20. Jahrhundert aus wissenschaftshistorischer wie theologiegeschichtlicher Richtung überschaubar.[17] Erst Untersuchungen aus der Nachkriegszeit haben sich dem weiten Feld der Physikotheologie eingehend gewidmet und mittlerweile integrieren alle einschlägigen neueren Epochendarstellungen zur Aufklärungszeit auch ein Kapitel zur Physikotheologie.[18] Die Auseinandersetzung mit der Physikotheologie in der universitären Lehre bleibt in aller Regel auf eine Gattung, das Lehrgedicht, und auf einzelne Autoren, allen voran Barthold Heinrich Brockes, beschränkt. Die physikotheologische Literatur des 18. Jahrhunderts umfasste in ihrer ganzen Breite jedoch auch die zahlreichen Prosa-Abhandlungen, die sich jeweils einem konkreten Spezialthema verschrieben haben. So unternimmt die *Melitto-theologia* des Lausitzer Pfarrers Adam Gottlob Schirach eine *Verherrlichung des glorwürdigen Schöpfers aus der wundervollen Biene*.[19]

17 Ernst Cassirers Monographie über die *Philosophie der Aufklärung* (zuerst 1932) bespricht ausführlich deren Verbindungen in den theologischen Diskurs; die Physikotheologie übergeht Cassirer aber nahezu vollständig. Aus theologischer Perspektive lastet ein Jahrzehnt später Karl Barth der Physikotheologie ein Nützlichkeitsdenken und eine falsch verstandene ›Sammelwut‹ an, die sie insgesamt wenig anschlussfähig für eine christliche Dogmatik im 20. Jahrhundert erscheinen ließen. (Vgl. die frühen Forschungsdiskussionen zusammenfassend: Udo Krolzik, Art. Physikotheologie, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 26, hg. von Gerhard Müller u. a., Berlin und New York 1996, S. 590–596.)

18 Vgl. z. B. Peter-André Alt, Aufklärung. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart 1996, S. 34–36. – Vgl. Martus, Aufklärung, S. 362–370.

19 Adam Gottlob Schirach, Melitto-theologia. Die Verherrlichung des glorwürdigen Schöpfers aus der wundervollen Biene, Dresden 1767.

Daneben existierte eine Testaceotheologie,[20] die sich dem Reich der Schalenweichtiere zuwendet, oder eine Akrido-Theologie,[21] die sich in der Welt der Heuschrecke auf die Suche nach göttlichen Ordnungsprinzipien macht.

Die Einsicht in die kosmische Ordnung bildet die gemeinsame Voraussetzung der genannten Texte und den Zielpunkt ihrer Darstellung. Diese Zirkelschlüssigkeit der physikotheologischen Argumentation, bei der Ausgangspunkt und Endergebnis regelmäßig konvergieren, verbindet sich allerdings mit einem ausgesprochen offenen Appellcharakter im Bereich der Wissenssuche selbst. Denn der Aufruf zur frommen Naturbetrachtung zielt immer auch auf eine Erweiterung der vorhandenen Kenntnisse über eine größtenteils noch unbekannte Natur. Ungelehrte, die topischerweise in der Natur ebenso zu ›lesen‹ verstünden wie die Gelehrten,[22] sind von diesem Unternehmen nicht im Vornherein ausgeschlossen. Die Metapher von der ›Lesbarkeit der Welt‹ lässt sogar die Möglichkeit aufscheinen, dass der ›gemeine Mann‹ mit seinem Wissen über die Natur den Gelehrten um einige Nasenlängen voraus sein könnte. So zitiert die Vorrede zum zweiten Band von Brockes' *Irdischem Vergnügen in Gott*, die aus der Feder des Herausgebers Christian Friedrich Weichmann stammt, aus Johann Arndts *Wahrem Christentum*. Mit Arndt rekurriert Weichmann auf die bekannte Formel vom ›Buch der Natur‹, das sich – im Unterschied zum ›Buch der Bücher‹ – auch den Nicht-Schriftkundigen erschließe:

> Wer sehet nun nicht allhier unter dem Erd-Gewächse allein viel tausend Zeugen der Liebe, Güte und Allmacht GOttes? Da hat GOtt zugerüstet eine grosse Apotheck und ein groß Kräuter-Buch, ganz wunderlich und voll-

20 Johann Hieronymus Chemnitz, Kleine Beyträge zur Testaceotheologie, oder Zur Erkäntniss Gottes aus den Conchylien, Nürnberg 1760.

21 Ernst Ludewig Rathlef, Akridotheologie, oder historische und theologische Betrachtungen über die Heuschrekken, Hannover 1748.

22 Vgl. z. B. den Artikel »Erkenntniß Gottes«, in: Homiletisches Real–Lexicon, hg. von Christian Stock, 4. Aufl., Jena 1749, S. 367–375, hier S. 368: »Es ist die ganze Welt gleichsam ein grosses Buch: alle Geschöpffe sind gleichsam Buchstaben«, woraus »von allen Völckern in allen Sprachen, nicht nur von Gelehrten und Weisen, sondern auch von Ungelehrten und Unweisen, die nur Augen und Gehirn im Kopffe haben, kann gelesen, und die Erkenntnis desselben daraus studiret und erlernet werden.« Von philosophischer Seite vgl. den Artikel »Ehre Gottes«, in: Philosophisches Lexicon, hg. von Johann Georg Walch, 2. Aufl., Leipzig 1733, S. 653 f., hier S. 653: »Der Anfang geschicht in dem Verstand, daß man GOtt erkenne nicht nur nach seiner Existenz; sondern auch nach seinem Wesen und Eigenschafften; nicht auf eine todte, sondern lebendige Art, wozu ein natürlicher Mensch durch die Erfahrung, wenn er die Wercke GOttes in der Natur bemercket und durch die Vernunfft, wenn er über die angemerckten Sachen meditiret gelangen kann, wiewohl das erstere eigentlich für Ungelehrte; das andere aber für Gelehrte gehöret.«

kömmlich geschrieben. Das ist ein lebendiges Buch, nicht wie man die Kräuter in Büchern beschreibet; sondern in GOttes Buche sind es lebendige Buchstaben, welche allen Menschen, Gelehrten und Ungelehrten, vor Augen gestellet werden.[23]

Auf die Feststellung einer ›Lesbarkeit der Welt‹ folgt der Appell zu deren weiteren Erforschung: »Ich sage dir, es ist der tausende Theil der Kräuter Krafft noch nie ergründet.«[24] Diese ›Ergründung‹ diene, so Arndt, nicht nur der religiösen Naturkontemplation, sondern auch einer praktischen Erschließung der vegetabilen Umwelt für medizinische (und ernährungsphysiologische) Zwecke: »So bald du auf einen grünen Rasen trittst / so hast du unter deinen Füssen deine Speise und Artzney.«[25]

Die Frage, wer über dieses Wissen von Pflanzen, Kräutern und deren heilende Wirkungen verfügt, bleibt in Weichmanns Werkvorrede unbeantwortet. Brockes selbst inszeniert seine Naturbeobachtungen mit Vorliebe als Zufallsfunde; auch im Fall kleinerer Versuchsanordnungen nehmen die angeschlossenen Überlegungen ihren Ausgang betontermaßen von *eigenen* Erfahrungen. Fremde Quellen seines Wissens, die etwa aus dem einfachen Volk stammen könnten, legt Brockes nicht offen. In den Texten des dichtenden Hamburger Patriziers ist die Einschätzung des ›gemeinen Landvolks‹, seiner Fähigkeiten und Kenntnisse bestenfalls uneinheitlich. Brockes' Wertungsskala reicht von »dumm, und, fast den Thieren gleich […] Sieh tausend Bauren an, / Die Lieff und Curland dir bey Hauffen zeigen kann«[26] bis zu der markanten Einsicht: »Ja es flösse Deine [Gottes, K. L.] Furcht mir die Wahrheit öffters ein: / Daß nicht Edle nur, und Bürger, auch die Bauren Menschen seyn!«[27]

Eine Ausnahme bildet die versuchsweise Identifikation des Sprecher-Ichs mit dem Typus des ›einfachen Landmannes‹ in einem Gedicht über den *Kürbis*, das

23 Christian Friedrich Weichmann, [unpag.] Vorrede, in: Barthold Heinrich Brockes, Irdisches Vergnügen in Gott, Bd. 2, Hamburg 1727. Weichmann zitiert Arndt nach »der 875sten Seite, der Leipziger-Edition von 1709« (ebd.). Vgl. Johann Arndt, Fünff geistreiche Bücher vom wahren Christenthum, 7. Aufl., Leipzig 1709, S. 875.

24 Arndt, Fünff geistreiche Bücher vom wahren Christenthum, S. 876.

25 Ebd.

26 Barthold Heinrich Brockes, Irdisches Vergnügen in Gott, Bd. 5, Hamburg 1736, S. 443.

27 Barthold Heinrich Brockes, Irdisches Vergnügen in Gott, Bd. 4, Hamburg 1732, S. 488. Allerdings preist Brockes an den Bauern im Anschluss »ihre harte Lebens-Art, die sie, uns zum besten, führen, / Und wovon nur wir die Früchte heben, und den Nutzen spüren« als »nützlichs Werck, das dem menschlichen Geschlecht Nöthiger, als alle Wercke« (ebd.) zu achten sei.

der zweite Band des *Irdischen Vergnügens* enthält.[28] Insgesamt jedoch lässt diese punktuelle Wertschätzung des einfachen Volks vom ersten bis zum letzten Band des *Irdischen Vergnügens in Gott* (1721–1748) merklich nach. Als ein selbstständiger Träger von Wissen erscheint der ›gemeine Mann‹ in Brockes' späten Gedichten noch weniger als in seiner frühen Lyrik. Gerade hierin ist der physikotheologische Vorzeigeautor Brockes aber nur bedingt repräsentativ für die literarische Strömung, als deren bekanntester Vertreter er gewirkt hat.

III. Frühe Theorien der Popularität in der theologischen Debatte

Das große Interesse, das Brockes' Gedichte der Natur entgegenbringen, erstreckt sich nur in wenigen Ausnahmefällen auch auf deren menschliche Bewohner. Das Landvolk bleibt für Brockes von randständiger Bedeutung; weder spielt es eine wesentliche Rolle in den Gedichten noch adressiert Brockes den ›gemeinen Mann‹ paratextuell als potenziellen Leser seiner Bücher.

Die Ambitionen von Brockes' Kollegen, die ungleich weiter ins Volk ausgriffen, zeigen hier ein durchaus anderes Bild. Ein weiterer vielgelesener Autor auf dem Gebiet der Physikotheologie, Friedrich Christian Lesser, kommt an unterschiedlichen Werkstellen auf die enorme Breitenwirkung des physikotheologischen Schrifttums zu sprechen. In einer Rückschau auf die vergangenen Jahre konstatiert Lesser in der Einleitung zu seiner *Testaceo-theologia* (1744), dass »heut zu Tage viel Ungelehrte bereits erwecket worden, solche Schriften, die von den Wercken GOttes in der Natur handeln, fleißig zu lesen«.[29] Ein Jahrzehnt später wird er über die real existierende Fülle dieser Abhandlungen festhalten,

> daß auch andere, denen die allgemeine Sprache der Gelehrten, nemlich die lateinische, nicht bekant, solche lesen können, so sind dergleichen Schrifften Gelehrten und Ungelehrten angenehm gewesen, und haben bey manchem Gemüth gesegnete Wirkungen gehabt, dahero sie auch gute Abnahme gefunden.[30]

28 Dort wird die Freude des genügsamen Landmannes über die Größe der Frucht wohlwollend kommentiert; der Gedichttext schließt mit den Worten: »Mein GOTT! ach laß auch mich es allezeit, wie hier Der Landmann es gemachet, machen!« (Brockes, Irdisches Vergnügen in Gott, Bd. 2, S. 274.)

29 Friedrich Christian Lesser, Testaceo-theologia, oder, Gründlicher Beweis des Daseyns und der vollkommensten Eigenschaften eines göttlichen Wesens aus natürlicher und geistlicher Betrachtung der Schnecken und Muscheln, Leipzig 1744, S. 65.

30 Friedrich Christian Lesser, Einige kleine Schriften, theils zur Geschichte der Natur, theils zur Physicotheologie gehörig, Leipzig und Nordhausen 1754, S. 3.

Die unmittelbar angeschlossene Applikation auf »meine Schriften«, die »dergleichen gütiges Schicksal gehabt«, streicht im selben Atemzug und nicht ganz ohne Stolz die weite Verbreitung der eigenen Texte heraus. Wiederholt betonen die Physikotheologen den Erfolg ihrer Schriften unter dem ungelehrten Publikum. Bemerkenswert sind dabei vor allem ihre zukunftsweisenden Vorstöße auf eine Theorie der ›Popularität‹,[31] mit deren Hilfe schließlich auch der ›gemeine Mann‹ im Vortrag oder auf dem Schriftweg erreicht werden sollte.

Für einen Adressatenwechsel von den Gelehrten zum einfachen Volk, so die geteilte Überzeugung, reiche die Verwendung der Volkssprache alleine nicht hin. Vielmehr müsse das zu vermittelnde Wissen auch inhaltlich verständlich und sprachlich klar präsentiert werden. Unter dieser Vorgabe skizziert man die Grundlinien zu einer ›populären‹ Darstellungsart, wie sie etwa in der Leservorrede zur *Bronto-Theologie* des Greifswalder Wolffianers Peter Ahlwardt von 1745 enthalten sind:

> Wir haben uns in dieser ersteren Betrachtung, worinn wir die wahre Beschaffenheit des Blitzes und Donners erkläret haben, so aufgeführet, damit wir auch denen Ungelehrten, so viel es möglich gewesen ist, verständlich seyn mochten […] Aus dieser Ursach haben wir uns der gelehrten Kunstwörter und Redensarten, so viel es nur hat geschehen können, entweder gänzlich enthalten, oder wir haben auch selbige so deutlich zu machen gesuchet, als es nur immer hat geschehen können; damit ein jeder nur aufmerksamer Verstand uns möchte völlig verstehen können. Wir haben uns aus eben diesem Grunde aller künstlichen Versuche einiger zum Begriff nöthigen Dinge fast völlig enthalten, und nur meist durch bekannte und gemeine Erfahrungen alles zu erläutern und zu beweisen gesuchet. Wir haben ebenfalls die vielen Zeugnisse anderer Gelehrten bey denen Würkungen des Gewitters weggelassen, und nur die bekanntesten angeführet, damit wir nicht dem Nachdenken einiger Leser einen Einhalt thun und dadurch eine [sic] Hindernis im Wege legen möchten.[32]

Die Akkommodation an die Lektürebedürfnisse und -gewohnheiten ungeübter Leserinnen und Leser erscheint hier in erster Linie als ein Reduktions-

31 Freilich ohne dass der Begriff der ›Popularität‹ in dieser Bedeutung schon in der ersten Jahrhunderthälfte fällt oder sich einbürgern würde. Zur Begriffsgeschichte vgl. Hans-Otto Hügel, Nicht identifizieren – Spannungen aushalten! Zur Wort- und Begriffsgeschichte von ›populär‹, in: Lob des Mainstreams, Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur, hg. von dems., Köln 2007, S. 95–109.

32 Peter Ahlwardt, Bronto-Theologie oder: Theologische Betrachtungen über den Blitz und Donner wodurch der Mensch zur wahren Erkenntniß Gottes und seiner Vollkommenheiten geführt werden kan, Greifswald und Leipzig 1745, S. 13 f.

prozess: Fremdwörter sollen vermieden und gelehrte Zitatkartelle umschifft werden. Die Rücksichtnahme auf Ungelehrte erhält aber auch einen produktiven Aspekt in der Forderung, sich idealerweise an der Lebenswelt und am Erfahrungshorizont der ›gemeinen Leute‹ zu orientieren. Unter dieser Vorgabe rät auch der (mittel-)fränkische Physikotheologe Johann Heinrich Zorn 1743 zum Gebrauch adäquater Bilder im Kontakt mit dem einfachen Volk: »Es ist, sonderlich bey gemeinen Leuten nicht ohne Nutzen, wenn Lehrer bey derselben Unterricht, die Sache, wo sichs füglich thun lässet, mit angenehmen Bildern lieblich, begreiflich und leicht zu machen, sich bemühen.«[33]

Im *Einleitungs-Discurs* zum ersten Band seiner *Petino-Theologie* aus dem Vorjahr hatte Zorn begründet, dass unter allen Arten der Gotteserkenntnis

> mir diejenige allezeit besonders eindringlich geschienen, welche ihre Beweisthümer von der genäuern Betrachtung der Geschöpfe hergenommen haben. Der Nutze von dieser Bemühung erstreckt sich nicht nur auf Gelehrte und solche, so sich eine besondere Scharfsinnigkeit einbilden, sondern auch auf Ungelehrte.[34]

Das Verlangen nach Bildung registrieren Physikotheologen wie Zorn oder Lesser dabei ausdrücklich auch unter dem ›gemeinen Volk‹: Es gebe genug Beispiele »unter Gelehrten […], welche das *studium physicum* nicht tractiret«, wohingegen »unter Ungelehrten und Handwerckern öfters curieuse Männer gefunden, welche […] Gelegenheit gehabt allerhand Höhlen, Klüffte und lusus natura zu sehen«.[35] Auch und gerade für solche Leser habe Lesser seinen Traktat verfertigt.

33 Johann Heinrich Zorn, Petino-Theologie oder Versuch, die Menschen durch nähere Betrachtung der Vögel zur Bewunderung, Liebe und Verehrung ihres mächtigsten, weissest- und gütigsten Schöpffers aufzumuntern. Zweiter Theil, Schwabach 1743, S. 644.

34 Johann Heinrich Zorn, Petino-Theologie […]. Erster Theil, Pappenheim 1742, S. 10 f. Die noch im selben Jahr erschienene Besprechung der *Petino-Theologie* in den *Zuverläßigen Nachrichten* paraphrasiert Zorn, dass es »des Herrn Verfassers Absicht sey, nicht nur Gelehrten, sondern auch Ungelehrten zu schreiben, und also hauptsächlich bey der Natur-Lehre zu bleiben, sofern dieselbe einem jeden begreiflich ist.« ([Anonymus,] Johann Heinrich Zorns […] Petino-Theologie […], in: Zuverläßige Nachrichten von dem gegenwärtigen Zustande, Veränderung und Wachsthum der Wissenschaften 30 (1742), S. 420–428, hier S. 422.)

35 Friedrich Christian Lesser, Lithotheologie, Das ist: Natürliche Historie und geistliche Betrachtung derer Steine, Hamburg 1751, Anhang: Anmerckungen von der Baumans-Höhle wie er sie selbst a. 1734, d. 21. May befunden, S. 56 f. Herv. im Orig. Lessers Traktat über die Baumannshöhle erschien zuerst im Jahr 1740 als Separatdruck.

Die Reflexionen auf eine adressatentaugliche Sprache, die geforderte Bildlichkeit in der Darstellung sowie eine gezielte Orientierung an den Erfahrungsräumen des ›gemeinen Volks‹ lassen frühe Ansätze zu einer Theorie der ›Popularität‹ im theologischen Diskurs erkennen.

Holger Böning hat in einem Aufsatz die *Theorien der Popularität von den ersten Anfängen in der gemeinnützig-ökonomischen Publizistik bis zu Johann Christoph Greiling* verfolgt.[36] Die Agrarschriften und -periodika der 1750er Jahre bilden dabei den Ursprungspunkt von Bönings Darstellung, der historisch in Sachen ›Popularität‹ an keiner Stelle weiter hinterschritten wird. In diesen Texten, so Böning, verbinde sich die Frage nach einer »guten oeconomischen Schreibart«[37] erstmalig mit Reflexionen auf einen populären Stil und dessen Merkmale. Dafür listet Böning die Forderung nach einer reduzierten Fachsprache, nach Kürze und Deutlichkeit auf, die er der Einleitung zu den *Oeconomischen Nachrichten* des Agraraufklärers Peter Freiherr von Hohenthal entnimmt.[38]

Nicht nur handelt es sich hierbei um Stilmerkmale, die bereits zuvor unter den Theologen einlässlich erörtert worden sind. Insbesondere das für Hohenthal wichtigste Merkmal der populären Schreibart, die »Beobachtung der Liebe zum Nächsten«[39] (oder das, was Böning sehr treffend die »Bescheidenheit«[40] des Autors nennt), trägt ausgesprochen pastorale Züge. Eine so verstandene ›Bescheidenheit‹ stellt auch der vielbewunderte Stilist und Theologe Johann Lorenz Mosheim ins Zentrum seiner eigenen Theorie einer populären Schreibart, die er 1735, in der Einleitung zum ersten Teil seiner neunbändigen *Sitten-Lehre der Heiligen Schrift*, programmatisch entfaltet:

> Zur deutlichen Erklärung der Sitten-Lehre gehöret auch die *Schreib-Art*, der man sich bedienen darff, dieselbe schriftlich oder mündlich abzuhandeln. *Diese heilige Wissenschaft muss mit deutlichen klaren üblichen und zur Sache sich schickenden Worten, in einer leichten und reinen Schreib-Art vorgetragen werden*.[41]

36 Vgl. Holger Böning, Das Ringen um ›Volkston‹ und ›Volksbeifall‹ in der deutschen Aufklärung, in: Europa in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Günther Mühlpfordt, hg. von Erich Donnert, Bd. 6, Köln, Weimar und Wien 2002, S. 325–347.

37 Zit. nach ebd., S. 327. Das Zitat stammt aus der Einleitung zur ersten Ausgabe der *Oeconomischen Nachrichten* von 1750; sein Autor ist Peter Freiherr von Hohenthal, der Herausgeber der Zeitschrift.

38 Vgl. ebd., S. 328.

39 Zit. nach ebd.

40 Ebd.

41 Johann Lorenz Mosheim, Sitten-Lehre der Heiligen Schrift, Bd. 1, Helmstedt 1735, S. 28. Herv. im Orig.

Deutsche Schriften, so Mosheim weiter, dürften nämlich keinesfalls so »abgefasst und eingekleidet« werden, »daß es nur eine mäßige Anzahl von Menschen verstehen kan«.[42] Als mögliche Ursachen für diesen verbreiteten Missstand nennt Mosheim eine »Schwachheit des Verstandes« aufseiten der Verfasser, deren »ungezäumte Einbildungskraft«, diagnostiziert aber auch einen Mangel an Bescheidenheit (»verborgener Hochmuth«), der die Vermittlung letztendlich scheitern lasse.

Bei der Ansprache nicht-gelehrter Leser im *stilus humilis* müsse das sprachliche Niveau dennoch stets gewahrt bleiben; eine Abgrenzung des ›Populären‹ vom ›Pöbelhaften‹, wie sie sich in den Folgedekaden endgültig durchsetzt, ist bei Mosheim also bereits angelegt:

> Ich habe mich sehr gehütet, daß ich meinen Vortrag nicht durch gelehrte Kunstwörter verdunkelte, deren Bedeutung den Ungelehrten selten recht bekannt ist. Alle Redensarten, zum allerwenigsten die meisten, sind aus der Sprache genommen, die im gemeinen Leben unter Leuten, die nicht zu den niedrigsten Ordnungen der Welt gehören, gebräuchlich ist.[43]

Sein eigenes Vorgehen als Popularisator beschreibt Mosheim dabei als einen Akt der Bescheidenheit oder Selbstbescheidung des Gelehrten:

> Nehme ich die Vernunft zu Hülfe, so ist es nicht, wenn Ich so reden darf, die hochgespannete und tiefsinnige Vernunft der Leute, die die Wissenschaften mit Fleiß treiben, sondern die ordentliche und gemeine, die bey dem größten Haufen der Menschen wohnet. […] Ich leite vielmehr meine Schlüsse aus bekannten, oder aus solchen Wahrheiten her, die ein jeder billiget, so bald er sie nur verstehet, und die ein jeder ohne sonderbare Mühe verstehen kan, weil das Gewissen, die Erfahrung und die allgemeine Übereinstimmung aller Menschen sie bestätigen und aufklären.[44]

Bei allem theoriebildnerischen Engagement steht Mosheim den praktischen Belangen des ›großen Haufens‹ doch merklich reserviert gegenüber.[45] Signifi-

42 Ebd.

43 Johann Lorenz Mosheim, Heilige Reden über wichtige Wahrheiten der Lehre Jesu Christi. Sechster Theil, 2. Aufl., Hamburg 1744, Vorrede, S. 38.

44 Ebd., S. 39.

45 Mosheim räumt den »Mangel der Lust, zur Erbauung der Ungelehrten zu schreiben« wiederholt ein: »Ich leugne nicht, das ich mich ungerne zur Ausarbeitung solcher Schriften bequeme, die sonst niemand, als den Einfältigen und Unwissenden Nutzen schaffen können.« (Johann Lorenz Mosheim, Heilige Reden über wichtige Wahrheiten der Lehre Jesu Christi. Vierter Theil, 2. Aufl., Hamburg 1741, unpag. Vorrede, S. 3 f.) Und im ersten Band seiner *Sitten-Lehre* beklagt Mosheim: »Allein der gemeine

kanterweise erstrecken sich Mosheims Ideen und Anregungen zu einer populären Schreibart noch weniger auf sein *latein*sprachiges Werk als auf seine deutsche Schriftenreihe. Eine populäre Philosophie (deren begriffsgeschichtliche Anfänge hier bereits mit Händen zu greifen sind[46]) lehnt Mosheim in der *Praefatio* zu Johann Friedrich Noltes *Antibarbarus* von 1744 sogar ausdrücklich mit der Begründung ab, dass die philosophischen Schriften unter dem einfachen Volk große Verwirrung und Schaden anrichten würden.[47] Durchweg schwebt Mosheim eine *top-down*-Vermittlung vor, die eingleisig von den Gelehrten ausgeht und die weniger gebildeten Teile der Bevölkerung erreichen soll.

Die dritte Gruppe von Autoren, der wir uns jetzt zuwenden wollen, verbindet mit den soeben behandelten Texten ein Anliegen: Auch sie unternehmen den Versuch breiter ins Volk hinein zu wirken und beide ventilieren dafür auch geeignete Mittel der Darstellung. Im folgenden Kapitel sollen aber solche Autoren zu Wort kommen, die Popularität darüber hinaus inklusiv denken: Leicht verkürzt, dafür aber griffiger und im historischen Vorgriff formuliert, ließe sich bei diesen Texten von einer frühen Form der *citizen science* sprechen.

IV. Populäre Physikotheologie: ›Von Ungelehrten lernen‹

In der Vorrede zu seiner *Phyto-Theologia* von 1740 bezieht sich der Kameralist und Wolff-Schüler Julius Bernhard von Rohr lobend auf den Physikotheologen Friedrich Christian Lesser, dessen »Bücher Gelehrten und Ungelehrten einigen Nutzen«[48] verschafft hätten; insbesondere letzteren gäben sie »einen Unterricht mancher Sätze der Natur-Wissenschafft, und mancher Pflichten, die sie GOtt abzustatten schuldig, und ihnen bis anhero frembde gewesen.«[49]

Mann ist allenthalben Meister der Sprache, und schreibt den Gelehrten die Gesetze zu reden vor.« (Mosheim, Sitten-Lehre der Heiligen Schrift, Bd. 1, S. 432.)

46 »Ecquid, obsecro, quantumque felicitati Germaniae nostrae accessit, postquam viri magno & excellenti ingenio praediti de rebus arduis & vulgi captum fugientibus sermone populi philosophari coeperunt?« (Johann Lorenz Mosheim, Art. Lectoribus, in: Lexicon Latinae linguae antibarbarum quadripartitum, hg. von Johann Friedrich Nolte, 2. Aufl., Leipzig 1744, S. 13–32, hier S. 21.)

47 Vgl. ebd., S. 21 f.

48 Julius Bernhard von Rohr, Phyto-Theologia, oder Vernunfft- und Schrifftmässiger Versuch, wie aus dem Reiche der Gewächse die Allmacht, Weisheit, Güte und Gerechtigkeit des grossen Schöpfers und Erhalters aller Dinge von den Menschen erkannt […] werden möge, Frankfurt a. M. und Leipzig 1740, unpag. Vorrede, S. 6.

49 Ebd., S. 7.

Von Rohr selbst, heißt es weiter im Text, verfolge mit seiner Abhandlung ebenfalls jenen Weg, den Autoren wie Lesser oder William Derham bereits vor ihm erfolgreich beschritten hätten. Noch deutlicher aber als bei diesen Vorgängern wird hier das produktive Moment in der ungelehrten Wissenssuche für die gelehrte Welt herausgestrichen: »Wie viel neues ist nicht bey der Gärtnerey so wohl von Gelehrten als Ungelehrten durch Fleiß und Nachsinnen entdeckt worden.«[50] Gegenwärtig sei zu beobachten, dass auch die »ungelehrten Liebhaber der Gewächse beständig hin etwas neues entdecken.«[51] An diese Grundüberzeugung der Physikotheologen in die ›Unerschöpflichkeit‹ der göttlichen Natur schließt von Rohr den Appell zu einer regelrechten Kooperation an:

> Gelehrte und Ungelehrte können bey der Erkenntnis der Eigenschafften der Pflantzen von einander lernen, und einander gemeinschafftliche Dienste leisten. Die Ungelehrten, als Bauren, Schäfer, Holz-Förster, Kohlen-Brenner, Pech-Sieder, Aescherer, Kühnrußmacher, Salpeter, Sieder, Zimmerleute, Tischer, Drechsler und andere, insonderheit aber die Gärtner, haben mit den Pflanzen stets zu thun, und bemercken also manches aus der Erfahrung, welches noch nicht in Büchern stehet, und den Gelehrten, die sich ausser ihrer Bibliotheck nicht weit verlauffen, noch unbekannt ist, die Gelehrten aber wissen, wie sie sich durch Hülffe der Vernunfft-Lehre, die Erfahrung sollen zu nutze machen, und aus den Bekannten nachgehends das Unbekannte schliessen, wann nun die Ungelehrten ihre Erfahrungen den Gelehrten mittheilen, die Gelehrten aber ihnen ihre Regeln, und andern Sätze, davon jene nichts wissen, so würden beyde in ihrer Erkenntnis in einer geschwinden Zeit zunehmen.[52]

Die Ungelehrten also versorgen die Gelehrtenwelt mit ihrem Detailwissen über die Natur; die Gelehrten belehren im Gegenzug das Volk über den Zusammenhang von Ursache und Wirkung nach dem Satz vom zureichenden Grunde, dem Elementarsatz der Wolff'schen Philosophie. Diese Überlegungen tragen erkennbar den Stempel einer Sozialutopie. Von Rohr selbst streitet das in seinem Text auch in keiner Weise ab.[53] Trotzdem sollte man den histori-

50 Ebd., S. 253.

51 Ebd., S. 281.

52 Julius Bernhard von Rohr, Phyto-Theologia […], 2. Aufl., Frankfurt a. M. und Leipzig 1745, S. 373 f.

53 Auf das angeführte Zitat folgt die resignative Passage: »Dieses wäre göttlicher Absicht gemäß; Also würde kein Mensch den andern verachten, und sich über seinen Nächsten erheben, sondern ein jeder würde das Gute an den andern erkennen, und ihm mit der von Gott mitgetheilten Gabe dienen. Doch dieses geschicht von den wenigsten.

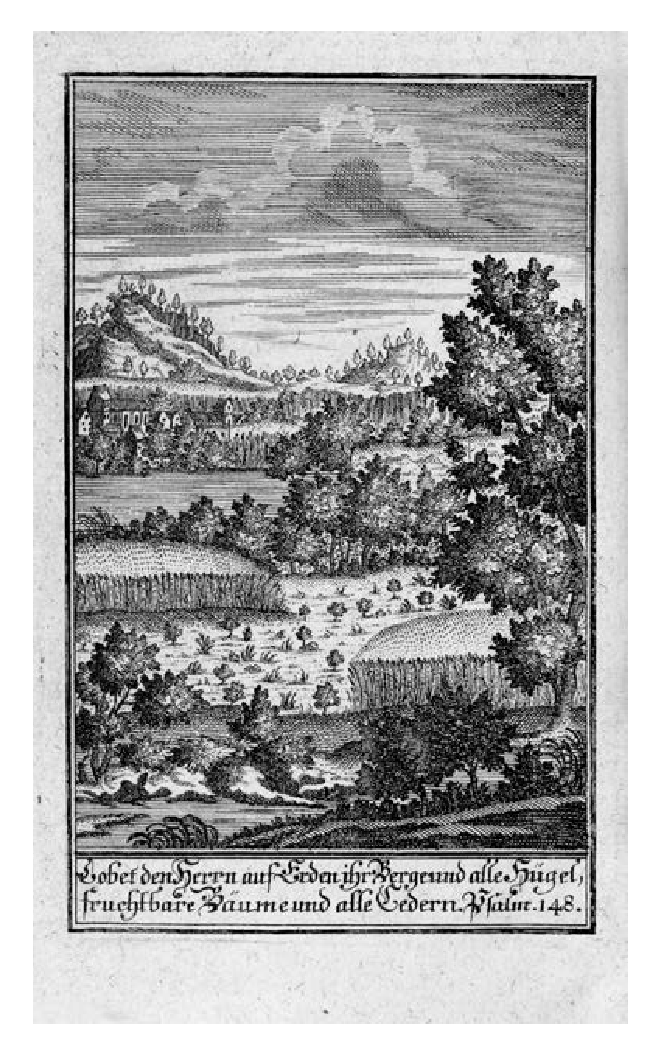


Abbildung 1: Agraraufklärung und Physikotheologie:
Frontispiz zu Julius Bernhard von Rohrs »Phyto-Theologia« von 1740

schen Gehalt der zitierten Passagen nicht vorschnell relativieren. Die Realitätsnähe in den Schilderungen des vormaligen Gutsbesitzers von Rohr lässt sich schwer bestreiten, wenn dieser die Vorrede zu seinem *Physicalisch-oeconomischen Tractat von dem Nutzen der Gewächse* (1736) mit den Worten eröffnet: »was mir von Gewächsen bekandt worden, hab ich theils einigen todten Lehr-

Die meisten Gelehrten sind zu ehrgeizig, als das sie mit den gemeinen Mann grosse Unterredungen anstellen, und von ihm etwas lernen solten, und die meisten aus dem Volck sind zu neidisch und eigennützig, daß sie denen, die nicht zunfftmässig sind, etwas entdecken solten.« (Ebd.)

meistern, theils und noch mehr den Ungelehrten als Gärtnern, Wurtzel-Männern, Kräuter-Weibern und dergleichen Leuten […] zu dancken.«[54]

Eine förmliche Polemik richtet von Rohr an die Adresse der verkopften Pedanten, die aus Motiven eines unbescheidenen »Hochmuthes«[55] gegen das lateinunkundige Volk an der Gelehrtensprache festhielten und damit bewusst ein esoterisches Wissen produzierten. Demgegenüber will er selbst, der »allenthalben erfahrne Wurtzel-Männer und Kräuter-Weiber«[56] konsultiert haben möchte, ein außerakademisches Publikum im Medium der Schrift nicht allein erreichen: Vielmehr enthält sein Text die methodische Kernforderung, dass »sich gelehrte und ungelehrte Liebhaber der Gewächse vereinigen und einander beyderseits gemeinschafftlich Assistenz leisten«[57] sollen.

Diese Einsicht in das Ungenügen einer Weltbetrachtung *sub specie bibliothecae* schlägt bis auf die moralphilosophischen Texte des Autors durch. Von Rohrs *Einleitung zu der Klugheit zu leben* rät »denen Herren Magistris Philosophicae« in Betreff der »physicalischen, oeconomischen, und mechanischen Materien«: Es ist »nicht zu läugnen, daß sie [die Gelehrten, K. L.] hierbey viel Materialien von denen so genannten Ungelehrten darzu erlernen, und dieselben nicht eben aus Büchern, sondern aus der Natur herholen müssen«.[58]

Diese Aussage steht allerdings in einem weiteren geistesgeschichtlichen Kontext, den der tiefgreifende Wandel im gelehrten Selbstverständnis um 1700 dokumentiert.[59] Von Rohrs *Klugheits*-Schrift vollzieht daher bereits in ihrer

54 Julius Bernhard von Rohr, Physikalisch-Oeconomischer Tractat von dem Nutzen der Gewächse, insonderheit der Kräuter und Blumen und Bequemlichkeit des menschlichen Lebens, Coburg 1736, unpag. Vorrede, S. 1.

55 Ebd., S. 184 f.

56 Ebd., unpag. Vorrede, S. 4.

57 Ebd., S. 192.

58 Julius Bernhard von Rohr, Einleitung zu der Klugheit zu leben, Oder Anweisung, Wie ein Mensch zu Beförderung seiner zeitlichen Glückseeligkeit seine Actiones vernünfftig anstellen soll, 3. Aufl., Leipzig 1730, S. 244.

59 In seiner großen Studie zur Popularphilosophie der Aufklärung hat Christoph Böhr beschrieben, wie um die Jahrhundertwende der Typus des weltabgewandten ›Schulphilosophen‹ vom neuen Leitideal des ›Weltweisen‹ abgelöst wurde, namentlich bei Autoren wie Christian Thomasius. (Vgl. Christoph Böhr, Philosophie für die Welt. Die Popularphilosophie der deutschen Spätaufklärung im Zeitalter Kants, Stuttgart-Bad Cannstatt 2003, S. 18–23.) Von Rohrs Schrift schlägt in dieselbe Kerbe mit ihrer Gratwanderung zwischen Wolff'schem Wissenschaftsverständnis und einem Pragmatismus à la Thomasius. Die Verschränkung des neuen Gelehrtenideals mit einer Aufwertung nicht-gelehrten Wissens tritt besonders deutlich in der seit Thomasius gängigen Ablehnung der Aristotelischen Logik hervor: »Dencke nicht, daß dein Verstand durch die Aristotelische *Logica* geschärfft werde, er wird vielmehr durch sie in vielen Stücken stumpf gemacht, und ein anderer, der des *Aristotelis Logic* sein Lebtag nicht

ersten Auflage von 1715 auch eine deutliche Abgrenzung gegen die ›gemeine‹ Sprachverwendung, wenn ihr Autor nachdrücklich auf das *decorum* im Ausdruck verweist (»Gewöhne dir alle Redens-Arten ab, welche nach dem gemeinen Mann riechen.«[60]) Im *Physicalisch-oeconomischen Tractat* hingegen wird sich von Rohr zwei Jahrzehnte später entschieden gegen jede (fach-)sprachliche Esoterik *ungegründeter Benennungen* (Cap. 2) wenden und für deren *Verbesserung im Reich der Gewächse* (Cap. 3) plädieren, die er sich von einem Austausch mit dem ›gemeinen Landvolk‹ erhofft.

Auf dem Feld der physikotheologischen Literatur steht von Rohr mit seinen Forderungen nicht allein: »Der Herr Pastor Zorn in seiner gelehrten Petinotheologie I. pag. 435 hat selbst seine Zuflucht zu ungelehrten Fischern genommen, sie befragend«,[61] teilt Jakob Theodor Klein 1747 den Mitgliedern der Naturforschenden Gesellschaft in Danzig mit, zu deren Unterstützern auch das Ehepaar Gottsched gehörte. Im Netzwerk der Gottscheds, das die historisch-kritische Edition des Gottsched-Briefwechsels aktuell erschließt,[62] schreiben und publizieren mehrere Autoren, die gleichfalls für eine populäre Physikotheologie in diesem Sinn eintreten. Nur ein Autor sei hierfür im Folgenden angeführt: Johann Gottlieb Walpurger, der zur zweiten (oder noch eher dritten) Reihe der Aufklärer zählte und dessen Namen bereits Gottsched selbst zeitweise entfiel (»j'ai oublie le nom, mais [il] est un bon Alethophile«[63]). Walpurger, sächsischer Physikotheologe und langjähriger Pfarrer in Waldheim, veröffentlichte zwischen 1748 und 1754 die vier Bände seiner *Cosmotheologischen Betrachtungen*. Im Register des zweiten, 1749 erschienenen Bandes ist unter dem Lemma »Gelehrte« zu lesen: »[diese] haben sich nicht zu schämen bey Unge-

studiret, wird offt scharffsinniger seyn, als mancher, der die *Doctrin de Terminis*, *Propositionibus* und *Syllogismis* noch so wohl innen hat. […] Einige Ungelehrte haben durch Nachsinnen und Übung gewisse Regeln von der Leitung des Verstandes gelernet, wissen es aber selber nicht, und wenn zu ihrer natürlichen Fähigkeit der Unterricht der Regeln der wahren Vernunffts-Wissenschafft käme, könten sie es viel weiter bringen, als so.« (Von Rohr, Einleitung zu der Klugheit zu leben, S. 94. Herv. im Orig.)

60 So bereits in der Erstauflage der Schrift von 1715: Julius Bernhard von Rohr, Einleitung zu der Klugheit zu leben […], Leipzig 1715, S. 446.

61 Jakob Theodor Klein, Was irrende Streich- oder Zugvögel sind, auch wo die meisten Vögel, besonders Schwalben und Störche überwintern, in: Versuche und Abhandlungen der naturforschenden Gesellschaft in Danzig 1 (1747), S. 407–506, hier S. 477.

62 Johann Christoph Gottsched, Briefwechsel unter Einschluss des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched, hg. von Detlef Döring u. a., bisher 15 Bde., Berlin und New York 2007 ff.

63 Ebd., Bd. 5, S. 441.

lehrten, die aus der Erfahrung oft mehr als sie wissen, in die Schule zu gehen«.[64] Sucht man im Text weiter, so führt Walpurger an der fraglichen Stelle am Beispiel der Seemuschel aus:

> Die besten und gründlichsten Nachrichten von dem Ursprung und Wachsthum der Perlen haben wir solchen Leuten zu danken, die sich unter die Weltweisen zu zählen niemals verlanget haben und wir sehen daraus, das auch solche Leute an Erfindung und Ausbreitung der Wissenschaften Antheil haben, und von denen Geheimnissen der Natur aus Erfahrung oft gründlicher urtheilen, als die spitzfindigsten Gelehrten.[65]

Walpurger warnt die Gelehrten davor, sich vorschnell in die überlegene Position der Wissenden dem einfachen Volk gegenüber einzufinden. Dies wäre eine Rolle, die ihnen nicht zusteht, denn die »gemeinen Leute […] erinnern die Gelehrten ihrer Demut und Bescheidenheit, die sie bey ihrer Lehrbegierde zu beobachten haben.«[66] Brockes' Bild der livländischen Bauern kontrastiert dabei sehr deutlich mit der Einschätzung ihrer intellektuellen Fähigkeiten bei Walpurger:

> Die innergermannländischen und liefländischen Bauern aber wissens besser, und lachen über dergleichen [gelehrte, K. L.] Einfälle […] Kurz, sie geben uns mehr Licht in dieser Sache, als die Weltweisen zum Theil, die davon ein langes und breites geschrieben. Und dies erinnert die Gelehrten, daß sie sich nicht zu schämen haben, von dergleichen Leuten etwas zu lernen, ja das sie wohl thun, wenn sie bey ihnen in die Schule gehen, und auf ihre Handlungen Acht haben, auch bey Gelegenheit ihre Werkstädte besuchen, und sich ihre Erfahrungen zu Nutze machen.[67]

Die Aufforderung, das arbeitende Volk an seinen ›Werkstätten‹ aufzusuchen, steht in erstaunlicher Nähe zu den zeitgleichen Bemühungen der *Encyclopédisten* in Frankreich; deren ausdrückliches Ziel bestand bekanntlich in einer Gesamtschau des menschlichen Wissens ihrer Zeit und dafür tauschten sie sich ebenfalls mit Gelehrten und Handwerkern aus dem einfachen Volk aus.

64 Johann Gottlieb Walpurger, Cosmotheologische Betrachtungen deren wichtigsten Wunder und Wahrheiten im Reiche der Natur und Gnaden zur Verherrlichung ihres glorwürdigen Urhebers, zur Beschämung des Unglaubens und zur allgemeinen Erbauung; schrift- und vernunftmässig ausgefertigt, Bd. 2, Chemnitz 1749, unpag. Register, S. 641.

65 Ebd., S. 174.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 175.

So verweist die deutsche Aufklärung nicht zuletzt noch in ihren Ausläufern (und in den Schriften eher randständiger Autoren wie Walpurger) auf einen gesamteuropäischen Kontext, in dem sich eine aufgeklärte Aneignung und Popularisierung von Wissen vollzog.

V. Zusammenfassung und Ausblick

In Anbetracht der eingangs beschriebenen Leerstelle in den Sozialgeschichten der deutschen Volksaufklärung war zu fragen: Welche Rolle spielte das Wissen der einfachen (Land-)Bevölkerung im Aufklärungsprozess bereits während der ersten Jahrhunderthälfte? Existierte unter den Gelehrten ein Bewusstsein darüber, dass es besonderer Mittel der Popularisierung bedurfte beziehungsweise eigene Darstellungsstrategien benötigt wurden, um das einfache Volk zu erreichen? Und tritt der ›gemeine Mann‹ wirklich erst nach 1750 im Kontext der Agraraufklärung als Gesprächspartner der Gelehrten in Erscheinung?

Unsere Textlektüren haben erbracht, dass man dem Wissen des einfachen Volks schon vor der Jahrhundertmitte vielfach mit Wertschätzung begegnete: Im Systemzusammenhang der Physikotheologie achtet man die Naturkenntnisse des ›gemeinen Mannes‹ als eine wertvolle Quelle für die gelehrte Welterschließung; umgekehrt zeichnet sich auch ein Wissen der Gelehrten über die Notwendigkeit einer genuin ›populären‹ Vermittlungsmethode hier bereits ab.

Diese Vor- und Frühformen einer Volksaufklärung werden jedoch erst dann sichtbar, wenn man die Diskurse der Theologie als einen *integralen* Bestandteil der deutschen Aufklärung wahr- und ernst nimmt. Historische Darstellungen, die in der Aufklärungsepoche vorrangig einen Säkularisierungsprozess erkennen, mussten den enormen Stellenwert tendenziell verschatten, den das religiöse Denken noch für die allermeisten Volksaufklärer besaß. So hat Reinhart Siegert in seiner einschlägigen sozialgeschichtlichen Studie über die ›Volkslehrer‹ studierte Theologen als die wichtigste Trägergruppe der Volksaufklärung ausgemacht.[68] Danach waren es neben Medizinern und Schullehrern in erster Linie

68 Vgl. Reinhart Siegert, Die ›Volkslehrer‹. Zur Trägerschicht aufklärerischer Privatinitiative und ihren Medien, in: Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte 1 (1999), S. 62–86. Zu den ökonomischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen volksaufklärerischen Engagements im 18. Jahrhundert, die ausgerechnet den Pfarrer zum – weltlichen – Volkslehrer machten, vgl. Götz Wamke, Pfarrer als weltliche ›Volkslehrer‹. Motive und praktische Projekte, in: Volksaufklärung. Eine praktische Reformbewegung des 18. und 19. Jahrhunderts, hg. von Holger Böning, Hanno Schmitt und Reinhart Siegert, Bremen 2007, S. 73–88.

Dorfpfarrer und Landgeistliche, die als selbsternannte ›Volkslehrer‹ Bildung und praktisches Wissen weiten Teilen der Bevölkerung vermittelten. Dass deren Popularisierungsstrategien aber selbst wiederum an theologische Traditionen anschlossen, wird von Siegert kaum erwogen.

Klarerweise ist eine Popularisierung von innerweltlichem Wissen nur unter der Annahme sinnvoll, dass die Welt auf absehbare Zeit weiter Bestand hat – und ihre Erforschung und Kultivierung deshalb der dafür aufgewandten Mühe lohnen. Dass gerade diese Grundüberzeugung bis weit ins 18. Jahrhundert nicht selbstverständlich war (man denke zum Beispiel an die Endzeiterwartungen im Pietismus der Schwabenväter), macht eine Abgrenzung der Volksaufklärung von zeitgenössischen Erweckungsbewegungen sehr plausibel. Das schließt jedoch nicht aus, dass zentrale Postulate der Volksaufklärer in theologischen Kontexten angedacht und vorformuliert wurden; oder dass, anders gesagt, religiöse Texte, die auf die Jahre vor 1750 datieren, bereits volksaufklärerisches Wissen enthalten.

So gesehen wäre die Kontinuität, in der die Debatten der Agraraufklärer zu den Schriften der Physikotheologen stehen, stärker zu gewichten als der bisher vor allem betonte Bruch mit religiösen Weltbildern. Bei vielen Autoren gehen die frommen Betrachtungen über die Natur Hand in Hand mit Überlegungen zu deren landwirtschaftlicher Nutzbarmachung. In welcher Weise dies im Dialog mit dem ›gemeinen Volk‹ geschehen sollte, mag abschließend ein Traktat über den Weinbau illustrieren, den Julius Bernhard von Rohr in einer kommentierten Übersetzung 1730 herausgab und dessen Autorvorrede von der Physikotheologie im Werk von Rohrs, die uns hier beschäftigt hat, direkt auf eine agrarische Aufklärung weiterleitet:

> Und ob auch einer mir vorwerffen möchte, es verstünde fast jeder Bauer diese Arbeit wohl, dem gebe ich zur Antwort: Ob sie es wohl verstehen, so ist die Frage, ob sie es auch ihren Wein-Herrn beichten? und verstehet offt ein Bauer die Haußhaltung besser denn sein Herr.[69]

69 Ernst Abraham von Dehn, Viticultura Germaniae Oeconomica, Oder Haußwirthliche auf Teutschland gerichtete Nachricht von dem Wein-Bau, hg. von Julius Bernhard von Rohr, Leipzig 1730, unpag. Vorrede, S. 4.

PETER-ANDRÉ ALT

DAS FLUIDE ICH
TRÄNEN IN GOETHES *DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS* (1774) UND JACOBIS *WOLDEMAR* (1779)

Für Wolfgang Riedel zum 70. Geburtstag

Abstracts:

Ausgehend von einem kurzen Abriss der zeitgenössischen Untersuchungen zum Tränenfluss in Medizin und Popularphilosophie, analysiert der Beitrag die poetische, im weiteren Sinne psychologische Funktion, die das Weinen im empfindsamen Roman des 18. Jahrhunderts spielt. In Goethes *Werther* werden die Tränen dem Protagonisten zur Form einer Selbstkonstitution, die ihrerseits als emotionale Regung der sprachlichen Wirklichkeitswahrnehmung folgt. In Jacobis *Woldemar* wiederum gerät der Tränenfluss zum eigentlichen Medium der Ich-Setzung. In beiden Romanen ist das weinende Ich instabil und anmaßend, schwach und doch omnipotent. Es nimmt damit das romantische Ich vorweg, das sich über Akte der autonomenen Selbstsetzung zum Medium einer hybriden Subjektivität erklärt.

Departing from a brief survey of enlightened studies on medical and anthropological functions of tears, the essay tackles the poetic and psychological aspects in which German novels of the late 18th century are depicting crying heroes and their affective economies. Goethe's *Werther* is showing a main character whose tears as a form of emotional comment are following the verbal apperception of reality. In Jacobi's *Woldemar* the stream of tears turns into the major medium of self constitution. The novels characterize an ambiguous ego, both unstable and presumptious, weak and powerful. They prelude the romantic ego and its autonomous constitution by acts of self-imposition as a medium of hybrid subjectivity.

1. Einleitung

Eine ›Philosophie der Tränen‹ werde an unseren Schulen nicht unterrichtet, beklagt Edward Young 1742 in seinen *Night Thoughts*.[1] Schack Hermann Ewald

1 Edward Young, The Complaints: Or, Night Thoughts on Life, Death & Immortality, London 1743 (recte: 1742), S. 137 f. (Night The Fifth): »Lorenzo! hast thou ever weigh'd a sigh? Or study'd the Philosophy of Tears? (A Science, yet, unlectur'd in our Schools!)«

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-002

bemerkt mehr als vierzig Jahre später, dass, wer sich mit menschlichen Leidenschaften aller Art befasse, noch immer ein Außenseiter auf dem Feld der Gelehrsamkeit bleibe.[2] Solche Befunde mochten für die rationalistische Schulwissenschaft, aber längst nicht mehr für das breite Spektrum zeitgenössischer Veröffentlichungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zutreffen. Vor allem Popularphilosophie, Anthropologie und Erfahrungsseelenkunde beschäftigten sich gründlich mit der Welt menschlicher Gefühle und Empfindungen. Niemals zuvor fand die Sprache der Affekte in ihrer Phänomenologie, Ätiologie und Pathologie derart große Aufmerksamkeit wie zur Zeit der Spätaufklärung.[3] Das gilt für Fragen der Leidenschaften und psychischen Erkrankungen, für mentale Haltungen wie Melancholie, Trauer, Enthusiasmus oder Schwärmerei; aber auch für die körperlichen Zeichen der Affekte, das Erbleichen und Erröten, die Ohnmacht und, nicht zuletzt, das Weinen – Vorgänge, die man als unwillkürliche Reaktionen auf Gefühlseindrücke verschiedenster Art deuten darf. Georg Friedrich Meier nennt 1744 die Zergliederung der menschlichen »Gemüthsbewegungen« eine eigene »Wissenschaft«, die einem systematischen Anspruch folge.[4] Vor allem die *perceptiones obscurae*, die dunklen Vorstellungsarten, haben die spätaufklärerische Philosophie fasziniert, weil sie an ihnen das selbst wiederum rational begriffene Zusammenwirken von Geist und Körper exemplarisch untersuchen konnte.[5]

Mustergültig schlägt sich diese Tendenz seit der Mitte des 18. Jahrhunderts im breitenwirksamen Diskurs über die Affektökonomie des Weinens nieder. Vornehmlich die aufgeklärte Popularwissenschaft mit ihrer starken Affinität zu Fragen der Psychologie und Anthropologie erörtert das Thema.[6] In Zedlers *Universal-Lexicon* (1731–1754) umfasst der 1745 publizierte Artikel zur »Thräne«

2 Schack [Jacques] Hermann Ewald, Ueber das menschliche Herz; ein Beytrag zur Charakteristik der Menschheit, Erfurt 1784, Vorrede, Bl. 5(v): »Nach dem gemeinen Sprachgebrauch« sei der Begriff des Herzens, so heißt es, »ein Fremdling, der im Gebiete der Philosophie gewoehnlich uebel hauset.«

3 Vgl. hier Steffen Martus, Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert. Ein Epochenbild, Berlin 2015, S. 554ff., ferner am konkreten Beispiel Wolfgang Riedel, Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer, in: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992, hg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart und Weimar, S. 410–439.

4 Georg Friedrich Meier, Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt, Halle 1744, S. 3.

5 Vgl. hier Wolfgang Riedel, Die Aufklärung und das Unbewußte. Die Inversionen des Franz Moor, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 37 (1993), S. 198–220.

6 Vgl. Irmgard Müller, Dakryologia: Physiologie und Pathologie der Tränen aus medizinhistorischer Sicht, in: Tränen, hg. von Geraldine Spiekermann und Beate Söntgen, Paderborn 2008, S. 75–92.

21 engbedruckte Spalten, der zum »Weinen« – aus dem Jahr 1747 – immerhin noch neun.[7] Der Eintrag zur ›Träne‹ erschließt das Thema zunächst über eine physiologische Dimension und geht sodann zur Ursachenforschung über.[8] In seinem allgemeinen Teil nimmt er eine cartesianische Perspektive ein, indem er Körper und Geist als zwei harmonisch aufeinander bezogene »Uhrwercke« bestimmt.[9] Dieser Blickwinkel macht verständlich, weshalb jeder Affekt »mit gewissen Veränderungen und Bewegungen im Cörper verbunden« ist.[10] Das Weinen bildet die physische Antwort auf geistig-seelische Erregungszustände. Das Uhrwerk des Körpers folgt dem Rhythmus der psychischen Impulse, sodass eines eng mit dem anderen verknüpft bleibt. Durch die Fähigkeit zum Weinen, die Tiere nicht besitzen, zeichnet sich der Mensch zuallererst als gesellschaftliches Wesen aus. Mit seinen Tränen bewirkt er jenes Mitleid, das eine seiner wichtigsten altruistischen Begabungen bildet und ihn mit seinesgleichen in einer Gefühlskommunität eigener Art vergemeinschaftet. Das cartesianisch gedachte Zusammenspiel von Leib und Seele findet sein Pendant in der »Socialität« von Leiden und Mitleiden, die durch die Zeichensprache der Tränen konstituiert wird.[11]

Zur cartesianischen Rahmenkonstruktion dieses Beschreibungsmusters gesellt sich eine Deutung in der Traditionslinie der im 18. Jahrhundert medizinisch noch unangefochtenen, aus der Antike stammenden Humoralpathologie,

7 [Johann Heinrich Zedler,] Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden […], 64 Bde. und 4 Supplement-Bde., Halle und Leipzig 1732–1750; 1751–1754, Bd. 43, Sp. 1737–1759 (»Thräne«); Bd. 54, Sp. 702–711 (»Weinen«).

8 Noch Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* (1924) bietet 180 Jahre später eine lexikonartige Definition des Themas, die sich wie eine Variante des Zedler-Eintrags liest: »[…] dies klare Naß, so reichlich-bitterlich fließend überall in der Welt und zu jeder Stunde, daß man das Tal der Erden poetisch nach ihm benannt hat; dies alkalisch-salzige Drüsenprodukt, das die Nervenerschütterung durchdringenden Schmerzes, physischen wie seelischen Schmerzes, unserem Körper entpreßt. Er wußte, es sei auch etwas Muzin und Eiweiß darin.« (Thomas Mann, Der Zauberberg, Frankfurt a. M. 1959, S. 744.)

9 [Zedler,] Grosses vollständiges Universal-Lexicon, Bd. 43, Sp. 1743 und Sp. 1747.

10 Ebd.

11 Ebd., Bd. 54, Sp. 703. Zum philosophischen Kontext des Mitleidsgedankens im 18. Jahrhundert – befremdlicherweise jedoch ohne jeden Bezug auf den hier einschlägigen Lessing – vgl. Henning Ritter, Nahes und fernes Unglück. Versuch über das Mitleid, München 2004, insb. S. 178 ff. Für eine kulturgeschichtliche Perspektive (allerdings mit unzuverlässigen Quellenangaben und in der Darstellung sehr assoziativ) vgl. Tom Lutz, Tränen vergießen. Über die Kunst zu weinen. Aus dem Amerikanischen von Diane von Weltzien, Hamburg und Wien 2000 (= Crying – The Natural and Cultural History of Tears), insb. S. 77 ff. (zur »Geschichte des Tränenflusses«).

die das Weinen als Indikator für das Entweichen körpereigener Säfte betrachtet. Tränen bilden sich durch eine Erregung der Leidenschaften, die das Blut erhitzen und damit eine verstärkte Produktion von Flüssigkeit in der Tränendrüse auslösen.[12] Sie lassen den wässrigen Anteil des im Kopf zirkulierenden Blutes austreten und sorgen damit für einen Druckabbau, der seinerseits Erleichterung bewirkt.[13] So wie der Cartesianismus einen Gleichklang der Uhrwerke von Körper und Geist verlangt, zielt das Modell der seit Hippokrates und Galen kaum veränderten Humoralpathologie auf eine Balance der Säfteflüsse.[14] Die Tränen gewährleisten, dass es zu keinerlei Überdruck bei den Körperflüssigkeiten kommt, indem sie für einen Abgang überschüssiger Humores sorgen. Der Artikel stellt an diesem Punkt einen Zusammenhang zwischen dem Tränenstrom und der Ebene der Sexualität her:

> Es ist was besonders, daß einige Gemüths=Affecten bey einigen Menschen dem Cörper großen Schaden zufügen, wenn nicht gleich auf dieselben ein oder anderer Abfluß erfolget; welcher im Gegentheil so wohl den zu befürchtenden Schaden abzuwenden, als auch selbst den ganzen Gemüths=Affect zu stillen vermögend ist. Z.E die Geilheit ist einer der gewaltsamsten Affecten, die den Cörper in verschiedenste Umstände setzen kann. Sobald dabey der Abfluss des Saamens, auf welche Art es wolle geschehen, legt sich alles zur Ruhe, so lange aber dieser Abfluß aufgehalten und verhindert wird, währt es sehr lange, ehe so wohl die im Gemüthe dabey erregten Veränderungen als die im Cörper hervor gebrachten Bewegungen zu ihrer nathürlichen Ordnung wieder geraten können.[15]

Der Tränenfluss löst eine Spannung aus und ist darin der Ejakulation vergleichbar. Umgekehrt bewirken die Stauung der Tränen im Auge und das Zurückhalten des Samens körperinternen Druck, der zu ›Schaden‹ führen kann. Beides lässt sich mithilfe des cartesianischen Dualismus von Leib und Seele

12 [Zedler,] Grosses vollständiges Universal-Lexicon, Bd. 43, Sp. 1748. Vgl. mit Blick v. a. auf Galen Christopher Gill, Die antike medizinische Tradition. Die körperliche Basis emotionaler Dispositionen, in: Klassische Emotionstheorie. Von Platon bis Wittgenstein, hg. von Hilge Landweer und Ursula Renz, Berlin und New York 2008, S. 97–117. Zur cartesianischen Basis vgl. Lutz, Tränen vergießen, S. 79 f.

13 [Zedler,] Grosses vollständiges Universal-Lexicon, Bd. 43, Sp. 1751; vgl. auch die Ausführungen zum »Weinen«, Bd. 54, Sp. 701 f.

14 Dazu auch Elsbeth Dangel-Pelloquin, Strömende und stockende Wasserwerke. Jean Pauls Tränenerregungskunst, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 46 (2011), S. 29–50, hier S. 33 ff.

15 [Zedler,] Grosses vollständiges Universal-Lexicon, Bd. 43, Sp. 1752.

ebenso gut verstehen wie durch die Humorapathologie. Die Uhrwerke müssen zusammenstimmen, damit kein Ungleichgewicht zwischen Körper und Geist entsteht, und die Säfte dürfen sich nicht stauen, weil es sonst zu einer gefährlichen Erhitzung des Leibes mit Fieber und Schmerzen kommt. Der Hallenser Medizinprofessor Ernst Anton Nicolai übernimmt diese Perspektive in seinen *Gedancken von Thraenen und Weinen* (1748), die das Thema unter Hinblick auf physiologische Voraussetzungen, seelische Wirkungen und körperliche Aspekte mit detaillierter Akribie behandeln. Das Weinen gilt als Möglichkeit der Befreiung vom Druck in den Gefäßen und als Mittel der Entschlackung des Körpers; zumindest bei Personen ohne zu starke innere Hitze.[16] Ähnliche Abflussfunktionen beschreibt im Hinblick auf die Tränenproduktion auch Johann August Unzer in seiner *Physiologie der eigentlichen thierischen Natur thierischer Körper* (1771).[17]

Ein regelmäßiger Tränenstrom sorgt nach den Prinzipen der Humoralpathologie für eine Druckerleichterung im Säftehaushalt. Weder kann so das Blut überhitzt werden noch der Urin sich stauen, wie es im Zedler-Artikel heißt.[18] Das Weinen bietet also ein Ventil, das vor allem physische Erleichterung gewährt. Dass es nach dem zeitgenössischen Verständnis auch blutigen Tränenfluss gibt – bei Frauen als Ersatz für ausbleibende Menstruation –, ist gemäß humoralpathologischer Auffassung nur folgerichtig, weil die körperinternen Flüssigkeiten jederzeit gemeinsam in natürlicher Verbindung ausgeschieden werden können.[19] Der Mediziner Nicolai erklärt ganz in diesem Sinne, das Tränensekret enthalte Elemente des Blutes, die mit dem Weinen austreten; noch William Wordsworth wird in seinem ersten publizierten Gedicht aus dem Jahr 1787 die Verbindung von Tränen und Blut als ›violette Flut‹ beschwören.[20] Für das Urinieren wiederum gilt, dass ein verstärkter Tränenfluss dem Blasendruck Erleichterung verschafft, weil er für eine generelle Flüssigkeitsabfuhr sorgt. Eine

16 Ernst Anton Nicolai, Gedancken von Thraenen und Weinen, Halle 1748, S. 43 f.

17 Johann August Unzer, Erste Gründe einer Physiologie der eigentlichen thierischen Natur thierischer Körper, Leipzig 1771, S. 473.

18 [Zedler,] Grosses vollständiges Universal-Lexicon, Bd. 43, Sp. 1753.

19 Ebd., Sp. 1754. Ausdrücklich betont der Artikel, dass es sich hier um eine physiologische Substitution der ausbleibenden Monatsblutung handle.

20 Ernst Anton Nicolai, Gedancken von Thraenen und Weinen, S. 46 ff.; William Wordsworth, On Seeing Miss Helen Maria Williams Weep at a Tale of Distress (1787): »SHE wept. – Life's purple tide began to flow / In languid streams through every thrilling vein; / Dim were my swimming eyes – my pulse beat slow, / And my full heart was swell'd to dear delicious pain.« (William Wordsworth, On Seeing Miss Helen Maria Williams Weep at a Tale of Distress, in: European Magazine 40 (1787), S. 202.)

»Redensart«, die man gern »zum Trost der Weinenden vorzubringen pflegt«, lautet: »Man solte sie nur weinen lassen, denn was man weg weinete, dürffte man nicht wegpissen.«[21] Die humoralpathologische Erklärung hat universellen Charakter, insofern sie das Zusammenwirken aller Körperflüssigkeiten hervorhebt. Demgemäß muss das Weinen als Mittel zur Herstellung der inneren Balance wie zur Gewinnung des Gleichgewichts zwischen Leib und Seele gelten.

Der Mediziner Johann Friedrich Zückert beschreibt in seiner Abhandlung *Von den Leidenschaften* (1764) denselben Mechanismus der emotionalen Entspannung: »Aber so bald der Thränenfluß erfolget, so wird ein Theil der Traurigkeit gleichsam mit weggeschwemmet.«[22] Auch Zückert argumentiert auf der Basis der Humoralpathologie, wenn er Menschen mit größerer körperinterner »Feuchtigkeit« eine stärkere Affintität zum Weinen zuschreibt.[23] Der Tränenfluss bietet damit ein Beispiel für die gelegentlich heilsame Wirkung affektiver Reaktionen, denen Zückert sonst den Kampf ansagt. Ziel seiner Schrift ist es, den »Schaden des Körpers, aber auch den, welchen die Seele von den Leidenschaften hat, deutlich zu zeigen.«[24] Ein Mechanismus wie der Tränenfluss bildet die Ausnahme im Spektrum der Affektwirkungen, die Leib und Psyche durchschreiten können. Denn durch ihn dürfen die Emotionen gleichsam ablaufen, ohne dass sie dauerhafte Folgen im psychophysischen Apparat auslösen. Die Träne sei, so schreibt Jean Paul, »nur der körperliche Nilmesser des Austretens irgendeines Gefühls«, das sie anzeige und sichtbar mache.[25] Der Leib, der sich im Prozess der Zivilisation seit der Aufklärung verschlossen hat und schicklich versperrt sein muss, lässt sich durch den Tränenstrom für einen Augenblick der Freude oder Trauer öffnen.[26] Die Literatur der Zeit wird uns allerdings vorführen, dass Psyche und Körper im Moment des Weinens weitaus komplexeren Interaktionsprozessen unterliegen, die von der Wissenschaft theoretisch nicht annähernd erfasst worden sind.

Tränen gehören zu den hervorragenden Leitmotiven der ab 1750 aufkommenden empfindsamen Romane, aber auch des bürgerlichen Trauerspiels. Lessing konstatiert diesbezüglich im November 1756 in einem Brief an seinen Freund Friedrich Nicolai, dass das Weinen »aus einer Vermischung der Traurig-

21 [Zedler,] Grosses vollständiges Universal-Lexicon, Bd. 43, Sp. 1754.
22 Johann Friedrich Zückert, Von den Leidenschaften. Zweyte sehr vermehrte und verbesserte Auflage, Berlin 1768 [1764], S. 63.
23 Ebd., S. 6.
24 Ebd.
25 Jean Paul, Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule (1825), in: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Norbert Miller, München 1959–1987, Bd. I.5, S. 457–514, hier S. 477.
26 Vgl. Dangel-Pelloquin, Strömende und stockende Wasserwerke, S. 36.

keit und Freude« entstehe.[27] Genau diese Kombination von hellen und dunklen Affekten, die sich in den Tränen manifestiert, bildet für die literarische Gefühlskultur der Zeit einen besonderen Reiz. Am Motiv des Weinens zeigt schon die religiöse Erbauungspoesie des 16. und 17. Jahrhunderts – etwa Robert Southwells Prosastück über die weinende Maria Magdalena (1591) – unterschiedlichste Gemütszustände in diversen Abstufungen und Verbindungen auf.[28] Im aufgeklärten Kontext repräsentiert es nun jene komplexe Affektstruktur der gemischten Gefühle, wie sie die Popularphilosophie – exemplarisch Michael Ignaz Schmidts *Geschichte des Selbstgefühls* (1772) – als generelles Merkmal der menschlichen Seelenverfassung beschreibt.[29] Tränen werden zu einem Signalement der empfindsamen Psyche, das in keinem Roman der Epoche fehlen darf. Texte wie Jean-Jacques Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), Lawrence Sternes *Sentimental Journey* (1769) oder Henry Mackenzies *Man of Feeling* (1771), dessen von Karl Gotthelf Lessing besorgte deutsche Übersetzung 1774 erscheint, führen weinende Heldinnen und Helden in großer Zahl vor.[30] Nicht ausbleiben konnte dabei die Tendenz zur Trivialisierung und Abnutzung des Topos, die Jean Paul Jahrzehnte später im kritischen Rückblick hervorhebt: »Wir haben aus jenen weinerlichen Zeiten, wo jedes Herz eine Herzwassersucht haben sollte, ganze nasse Bände, worin wie vor schlechtem Wetter Phöbus in einem fort Wasser zieht, uns aber damit nur desto mehr austrocknet.«[31] Robert Southwell hatte in seiner Prosarede über Maria Magdalenas Trauer am Grab Christi davon gesprochen, dass die Tränen ›mächtige Redner‹ seien, die jeden Richter besänftigen könnten.[32] Mit Jean Pauls Befund erscheinen sie nun, nach einer erschöpfenden Phase empfindsamer Beanspruchung, als leere Zeichen ohne echtes affektives Wirkungspotential.

27 Gotthold Ephraim Lessing, Briefwechsel über das Trauerspiel, in: Ders., Werke, Bd. IV, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1973, S. 153–228, hier S. 163 (Brief an Friedrich Nicolai, November 1756).

28 Robert Southwell, Mary Magdalene's Funeral Tears; The Triumph over Death; and An Epistle on Comfort; etc., etc. From the Edition of 1593, London 1828, S. 10–84, hier S. 38.

29 [Michael Ignaz Schmidt,] Geschichte des Selbstgefühls, Frankfurt a. M. und Leipzig 1772, S. 9 (mit dem Hinweis, dass derselbe Eindruck beim einen Lachen, beim anderen Weinen auslösen könne).

30 Vgl. Manfred Pfister, Die bitteren süßen Tränen des Lawrence Sterne, in: »So muß ich weinen bitterlich«. Zur Kulturgeschichte der Tränen, hg. von Renate Möhrmann, Stuttgart 2015, S. 111–136.

31 Jean Paul, Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule (1825), S. 478.

32 Southwell, Mary Magdalene's Funeral Tears; The Triumph over Death; and An Epistle on Comfort; etc., etc., S. 68.

Für den deutschsprachigen Roman des 18. Jahrhunderts spielt das Weinen nicht nur im engeren Kontext der vom Pietismus geprägten Empfindsamkeit sowie der direkten Nachahmung europäischer Vorbilder von Prévost über Richardson und Fielding bis zu Sterne, Rousseau und Mackenzie eine zentrale Rolle.[33] Wie stark es mit jenen sexuellen Aspekten konnotiert ist, die auch der Zedler-Artikel anspricht, zeigt das folgende, besonders einleuchtende Beispiel aus Wielands *Geschichte des Agathon* (1766–1767).[34] Es geht um einen Traum, von dem das sechste Buch des Romans im vierten Kapitel berichtet. Der Held hat soeben die Hetäre Danae kennengelernt, die seinen moralisch strengen Platonismus auf die Probe stellt. Nach einer aufreizenden Tanzvorführung im Hause des Hippias begibt er sich im Landgut der Danae mit »einer Verwirrung von uneinigen Gedanken und Gemüthsbewegungen« zu Bett.[35] Agathons Traum beginnt damit, dass ihm Danae eine Schale »voll Nektars« reicht und zu einem wilden Tanz verführt.[36] Plötzlich ist Agathon allein und hat den Eindruck, er sei erwacht. Er befindet sich »an der Spitze eines jähen Felsen, unter welchem ein reissender Strom seine beschäumten Wellen fortwälzte.«[37] Am anderen Ufer steht seine Jugendliebe Psyche, die er zu erreichen versucht. Sie zeigt ihm einen Tempel in der Ferne, der ihn an die heilige Stätte von Delphi erinnert. Dieses Bild löst eine heftige emotionale Bewegung in ihm aus: »Thränen stürzten bey diesem Anblick über seine Wangen herab.«[38] Psyche flieht vor ihm und läuft zu einer »Bildsäule der Tugend«, er möchte ihr nacheilen, versinkt jedoch plötzlich in tiefem Schlamm.[39] In diesem Moment erwacht er, und die emotionale Erschütterung, die ihn beherrscht, äußert sich in einem Tränenstrom:

> Er weinte so lange und so heftig, daß sein Hauptküssen ganz davon durchnetzt wurde. Ach, Psyche! Psyche rief er von Zeit zu Zeit aus, indem er seine gerungenen Arme wie nach ihrem Bilde ausstreckte; und dann brach eine neue Flut aus seinen schwellenden Augen.[40]

33 Vgl. Gerhard Sauder, Empfindsame Tränen, in: »So muß ich weinen bitterlich«, S. 137–175.

34 Christoph Martin Wieland, Geschichte des Agathon (1766/67), Sämmtliche Werke, Leipzig 1794–1811. Faksimile-Neudruck, Bd. I, Hamburg 1984, S. 302 ff.

35 Ebd., S. 302.

36 Ebd., S. 303.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 304.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 305.

Die Metaphorik spricht hier eine klare Sprache; sie beschreibt einen sexuellen Akt, der das eigentliche Bedeutungszentrum von Agathons Traum bildet. Auf einer oberflächlichen Ebene handelt er vom Ringen um eine moralische Grundentscheidung, die ihn die reine Geliebte anstelle der verführerischen Hätere wählen lässt. Doch der metaphorische Subtext verweist auf den kontinuierlichen Sinn des Sexuellen, wie er durch die Bilder des Tanzes und des reißenden Stroms bezeichnet wird. Nicht nur der Danae-Teil des Traums, sondern auch die Psyche-Sequenz ist sinnlich gefärbt. Psyche verweist ihn zwar auf den Tempel und die Säule der Tugend, wird aber unter den Blicken des Helden zum Objekt einer erotischen Projektion. Mit dem eigentlichen Erwachen erfüllt sich diese Projektion, denn die Tränen, die nun wirklich aus Agathons ›schwellenden Augen‹ fließen, stehen für eine geschlechtliche Dimension, die sie hier kaum verhüllt veranschaulichen. Was im Traum nur imaginär bleibt, ist nach dem Erwachen metaphorisch evident – das sexuelle Entladungsgeschehen wird durch die Tränen manifest.

Albrecht Koschorke hat gezeigt, dass das Weinen im Rahmen der bürgerlichen Affektkontrolle des 18. Jahrhunderts die einzig erlaubte Form der Gefühlsäußerung aufgrund einer emotionalen – zumeist sexuellen – Anspannung bildet.[41] Weinen ist, wie er formuliert, eine den Trieb abbauende »Katharsis durch Flüssigkeitenmetamorphose«, die es ermöglicht, Spannungen zu überwinden, ohne konventionelle Grenzen zu überschreiten.[42] Anstelle der Flüssigkeiten des sexuellen Aktes zirkulieren hier die Tränen der Partner, die sich als erotische Surrogate vermischen. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass sich diese aufgeklärte Form der körperlichen Interaktion durch einen Verkehr der Tränen in prominenten Texten der 1770er Jahre nochmals umgestaltet. Nur kurz nach Wielands *Agathon* präsentieren Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) und Jacobis *Woldemar* (1779) eine neue, empfindsam gesteigerte Psychoökonomie des Weinens, die bisher unbekannte Bedeutungsnuancen umfasst. Beide Romane gehören nach Jean Paul zur »italienischen Schule«, die »ein Erhöhen über die gemeinen Lebens-Tiefen« anstrebt.[43] Sie stützen sich auf ähnliche Formen einer erotisierten Konzeption des Tränenstroms, wie wir ihnen bei

41 Albrecht Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999, S. 87 ff.

42 Ebd., S. 136.

43 Jean Paul, Vorschule der Ästhetik (1804), in: Sämtliche Werke, Bd. I.5, S. 7–456, hier S. 254. Zu dieser Gruppe, deren Typologie die Grenzen der konventionellen Gattungspoetik überschreitet, gehören nach Meinung des Verfassers auch Heinses *Ardinghello* (1786), Schillers *Geisterseher* (1789) und sein eigener *Titan*-Roman (1800–1803).

Wieland begegnet sind, gehen aber eigene Wege, wo die Modellierung des Individuums in den Blick rückt. Durch die Zeichensprache der Tränen offenbaren sie ein zunächst leeres, bedeutungsoffenes Ich, das über das Weinen als fluides Subjekt mit veränderlicher Struktur sichtbar wird.

2. Goethes *Werther* (1774): Tränen als Zeichensprache eines unfesten Ich

Im *Journal des Luxus und der Moden* bemerkt der Magdeburger Superintendent Karl August Ragotzky Ende 1792 kritisch über Goethes zu diesem Zeitpunkt achtzehn Jahre alten Debütroman: »Ich glaube nicht zuviel zu behaupten, wenn ich sage, daß über den geschriebenen Werther mehr Thränen als je um einen wirklichen Werther floßen.«[44] Empfindsame Literatur beschreibt Tränenflüsse, die wiederum ihre Leserinnen und Leser zum Weinen bringen. Die besondere Qualität des *Werther*-Romans besteht allerdings darin, dass er das direkte Reiz-Reaktionsschema, das sich hier offenbart, weitaus komplexer gestaltet. Die traurige Liebesgeschichte, die er erzählt, beschränkt sich nicht nur auf äußere Stationen einer Leidenshistorie, sondern stützt sich wesentlich auf die Funktion der Einbildungskraft.

Wenn Werther weint, dann bezieht sich das zumeist auf eine Form der Selbstwahrnehmung, also eine Emotion zweiter Stufe. Nicht eine unmittelbare Erfahrung oder Anschauung, sondern Ich-Beobachtung, Erinnerungen und Lektüreeindrücke verursachen bei ihm zumeist den Tränenfluss. So heißt es über die Reminiszenz an einen verstorbenen Grafen, der einen Garten auf einem der Hügel in ländlicher Umgebung in einem kleinen Dorf unweit der Residenzstadt besitzt: »Schon manche Träne habe ich dem Abgeschiedenen in dem verfallnen Cabinetgen geweint, das sein Lieblingsplätzgen war, und auch meins ist.«[45] Werthers Affekte werden zwar primär durch das Außen stimuliert, vor allem durch die Natur und deren Anschauung, entstehen aber nur in Verbindung mit Akten der Wahrnehmungsreflexion. Die besondere Dynamik des Naturgeschehens, die sich über Prozesse des Fließens und Wachsens, des Blü-

44 Karl August Ragotzky, Über Mode-Epoken in der Teutschen Lektüre, in: Journal des Luxus und der Moden, November 1792, S. 549–556, hier S. 551. Zit. nach Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte, hg. von Wolfgang Doktor und Gerhard Sauder, Stuttgart 1976, S. 119.

45 Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 21 in 33 Bänden, hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert u. a., München 1985–1998 [abgekürzt: MA], Bd. 1.2, S. 198.

hens und Vergehens manifestiert, spiegelt dabei die Veränderlichkeit des Ich wider. Das Flüssige der Natur steht für eine besondere geistige Wandelbarkeit; vom »Strom des Genies«, der die »staunende Seele erschüttert«, ist dann auch die Rede.[46] In zeitgenössischen Abhandlungen steht dieser organische Bildbereich für die Tätigkeit des psychischen Lebens, wie in Sulzers *Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen* (1762), wo es heißt: »Die Seele gleicht einem Flusse, der so lange stetig fortfließt, als sein Licht nicht aufgehalten wird; der aber aufschwellt und wütend wird, so bald man seinem Strom einen Damm entgegen setzet.«[47] Bereits Ernst Anton Nicolais *Gedancken von Thraenen und Weinen* (1748) vergleichen die bewegte Seele mit einem Meer, dessen Wellen unruhig emporsteigen; dasselbe Bild benutzt der katholische Pfarrer Michael Ignaz Schmidt in seiner *Geschichte des Selbstgefühls* (1772).[48]

Tränen löse, so schreibt Karl Philipp Moritz einige Jahre später in seinen *Beiträgen zur Philosophie des Lebens* (1780), vor allem der Anblick einer »fernen Gegend« aus, wenn die Weite der Landschaft alle Konturen verschwimmen lässt.[49] Der Erfahrungsseelenkundler Carl Friedrich Pockels bezeichnet ein »zu lebhaftes und verstimmtes Gefühl für Naturscenen« als Merkmal der empfindsamen Disposition.[50] Wesentlich für den Tränenfluss bleibt im *Werther* die Kombination aus Fremdwahrnehmung im Blick auf die Natur und Selbstwahrnehmung des fühlenden Ich. Exemplarisch wird dieser Zusammenhang in der berühmten Ball-Sequenz des Goethe'schen Romans, wo Werther und Lotte zunächst in einem Walzerrausch dahingleiten, der den Tanz als Naturereignis erscheinen lässt, und schließlich Zeugen eines aufziehenden Gewitters werden.[51] Vom geöffneten Fenster schauen beide auf den prasselnden Sommerregen und durchleben eine Affektkaskade, die nicht direkt durch die Natur, sondern durch

46 Ebd., S. 206, vgl. auch S. 199.

47 Johann George Sulzer, Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen, Berlin 1762, S. 19.

48 Ernst Anton Nicolai, Gedancken von Thraenen und Weinen, S. 98; [Schmidt,] Geschichte des Selbstgefühls, S. 105.

49 Karl Philipp Moritz, Beiträge zur Philosophie des Lebens (1780), in: Ders., Werke, Bd. 3, hg. von Horst Günther, 2. Aufl., Frankfurt a.M 1993 [1981], S. 7–83, hier S. 21.

50 Carl Friedrich Pockels, Fragmente zur Kenntniß und Belehrung des menschlichen Herzens. Erste Sammlung, Hannover 1788, S. 137.

51 Die Paare drehen sich beim Walzer wie die Gestirne am Firmament – von ›Sphären‹, die ›um einander herumrollen‹, ist bei Goethe die Rede (vgl. MA 1.2, S. 213). Während das Menuett gleichsam *more geometrico* auf einem imaginären Schachbrett getanzt wird und die Menschen zu Marionetten verwandelt, nähert sich das Walzer-Paar in seiner Bewegungsform der Rhythmik der Natur an.

eine literarische Reminiszenz ausgelöst wird. Hier die prominente Szene im Wortlaut aus Werthers brieflichem Bericht an seinen Freund Wilhelm:

> Sie stand auf ihrem Ellenbogen gestützt und ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte – Klopstock! Ich versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß. Ich ertrugs nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollsten Tränen.[52]

Das eigentliche Gefühl für die bewegte Natur, das beider Tränen freisetzt, wird durch die spontane Erinnerung an die Gewitterschilderung in Klopstocks Ode *Frühlingsfeyer* (1759/1771) geweckt. Das berühmteste Naturgedicht der deutschen Aufklärung liefert den für das zeitgenössische Publikum eingängigen Kommentar zu dieser Szene. Klopstocks grandiose Beschreibung eines Frühlingsgewitters erfüllt eine religiöse Bedeutung als Lob Gottes und der von ihm geschaffenen Natur. Im Roman verliert sich dieser Bezug, denn festgehalten wird hier einzig der emotionale Effekt, den die erhabene Darstellung der Ode freisetzt. Die Literatur gerät zum Transportmedium, das Emotionen vermittelt und direkten Gefühlsausdruck provoziert; »häufige Romanlectüre« macht auch Pockels für gesteigerte Empfindsamkeit verantwortlich.[53] Werther erlebt die Natur nur, wenn er sich selbst in ihr spiegelt oder ihre Wirkung durch die Erinnerung an literarische Texte wie durch ein Brennglas verstärkt. Literatur ist für ihn Lebensbegleiter und, oft genug, Lebensersatz, insofern sie Leidenschaften erzeugt, die es ohne sie nicht gibt. Für Werther gewinnen die Texte Homers und Ossians besondere Bedeutung, weil sie seine Stimmungen erst konstituieren. Die Homer-Lektüre steht im Zeichen des sommerlichen Liebesglücks, wohingegen der gälische Barde Ossian – dessen Werk vorwiegend eine Fälschung seines Herausgebers James MacPherson bildete – den Helden in der Periode der Enttäuschung während des düsteren Herbstes begleitet. Erst durch die Lektüre erhalten dessen Emotionen ihre eigene Evidenz; sie sind nicht authentisch im Wortsinn, sondern mediale Produkte der litera-

52 MA 1.2, S. 215. Die gemeinsamen Tränen erzeugen eine Gefühlsverbindung, wie sie Lotte auch später beschwört, wenn sie erklärt, dass Gott sie, die um ihre verstorbene Mutter weint, durch ihre Tränen der Betrauerten gleichmache (vgl. ebd., S. 245).

53 Pockels, Fragmente zur Kenntniß und Belehrung des menschlichen Herzens, S. 138. Detaillierter beschreibt Pockels den ganzen Prozess so: »Die Anhänglichkeit mehrerer Herzen aneinander, die geschilderte Sympathie derselben schmeichelt unserer Eigenliebe; wir suchen wie unsere Romanhelden Eroberungen zu machen, und ehe man sichs versieht, sind wir selbst empfindsame Narren geworden« (ebd., S. 139).

risch vermittelten Selbstbeobachtung, wie sie die Gewitter-Sequenz exemplarisch aufzeigt.[54]

In Johann Martin Millers *Siegwart* (1776), der vielfach ein gemäß *Dichtung und Wahrheit* mit »lauter Punkten und in kurtzen Sätzen« verfasstes *Werther*-Imitat darstellt, wird eine ähnliche Szene beschrieben.[55] Zwar fehlt das Gewitter, und den Bezugspunkt liefert nicht Klopstocks *Frühlingsfeyer*, sondern sein *Messias*-Epos, aber das Arrangement ist vergleichbar. Therese und Kronhelm, in Millers Roman die (zunächst) nicht zueinander findenden Liebenden, verbinden sich über die literarische Erfahrung zu einer Gefühlsgemeinschaft, die Tränen der Rührung produziert. Deutlich auf die *Werther*-Situation bezogen, heißt es:

> Sie setzten sich, und lasen im Messias. Er legte seine Hand in die ihrige. Lesen Sie doch wieder die Stelle von Semida und Eidli! sagte sie; sie ist gar zu rührend, und ich liebe das Wehmüthige so sehr. Er las sie. Therese lehnte ihren Kopf an den Stuhl zurück, und sah zum Himmel. Als er ausgelesen hatte, nahm er eben diese Stellung an, und betrachtete sie seitwärts. Sie weinte, und kehrte zuweilen ihr Gesicht langsam zu ihm hinüber.[56]

Während bei Miller der Literaturgenuss auf direktem Wege Tränen auslöst, operiert Goethes Roman ungleich komplexer. Im *Werther* erzeugt der Anblick der Natur die poetische Assoziation und mit ihr die empfindsame Wirkung. Das Weinen resultiert nicht aus der direkten Erfahrung, sondern aus einem Erleben zweiter Ordnung, das den literarischen Text qua Imagination verfügbar macht. Die wesentliche Schaltstelle, die diesen Transfer ermöglicht, bildet die Selbstwahrnehmung des kontemplativen Ich. Es beobachtet sich gleichsam von außen in seiner affektiven Reaktion und verstärkt deren Intensität, indessen es sich wie ein fremdes Objekt registriert. Die Natur löst die literarische Reminiszenz, diese die Rührung aus; das Ich erfasst den gesamten Prozess aus der Distanz und erfährt sich selbst als empfindsames Subjekt, was den Tränenfluss nochmals steigert. Der poetische Text ist nicht einfach »Veredler« der Gefühle, wie die zeitgenössischen Schweizer Kritiker Johann Jacob Hottinger und

54 Vgl. zum Hintergrund Louis-Gonthier Fink, Lektüre der Romanhelden im empfindsamen europäischen Roman (1731–1774), in: Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert, hg. von Wolfgang Adam und Markus Fauser, Göttingen 2005, S. 59–114.

55 Johann Wolfgang Goethe, Dichtung und Wahrheit, in: MA 16, S. 133. Ebenfalls: Ralph-Rainer Wuthenow, Im Buch der Bücher oder der Held als Leser, Frankfurt a. M. 1980, S. 67.

56 Johann Martin Miller, Siegwart. Eine Klostergeschichte. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1776. Mit einem Nachwort von Alain Faure, Bd. I, Stuttgart 1971, S. 358.

Johann Rudolf Sulzer mit Blick auf Klopstocks Wirkung schreiben, sondern ein sehr direkter Auslöser zentraler Affekte.[57]

Werther erscheint als Heros der Imagination, und die Tränen, die er vergießt, werden nicht selten durch Prozesse der Phantasie jenseits der direkten Erfahrung ausgelöst. So wie die Leserinnen und Leser durch ihre Einbildungskraft, die sie aufbringen müssen, um sich Werthers Liebesunglück vorstellen zu können, zum Weinen kommen, so weint der Protagonist des Romans aufgrund seiner stark entwickelten Imagination. Der Held und sein Publikum bilden eine Affektfamilie, die einer vergleichbaren Ökonomie der Leidenschaften und ihrer ästhetischen Produktion gehorcht. Ernst Anton Nicolai betont 1748, dass die Vorstellung eines Gefühls dieselbe Intensität wie seine direkte Wahrnehmung aufweisen könne: »Wenn einer phantasiret, so sind seine Einbildungen, die er wachend hat, so lebhaft, daß er sie für Empfindungen hält.«[58] Carl Friedrich Pockels bemerkt vierzig Jahre später in vergleichbarem Sinne, eine ›lebhafte Einbildungskraft‹ sei »die Mutter der Empfindsamkeit«; von einer ›zaumlosen Imagination‹ spricht der protestantische Kritiker Leonhard Meister in seiner polemischen Studie über die Schwärmerei.[59] Auf einen ähnlichen Mechanismus setzt bereits Lessings Poetik des Trauerspiels, wie er sie 1756 im Briefwechsel mit Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai erarbeitet; jedoch betrachtet er die Fähigkeit der Empathie als Transportmittel, das den Menschen moralisch besser machen soll, während wir es im Kontext des empfindsamen Romans mit einer Affektkultur zu tun haben, die vor allem dem Sich-selbst-Fühlen dient.[60]

Löst die Literatur bei Werther in Verbindung mit der Selbstwahrnehmung den emotionalen Effekt der Naturanschauung aus, so sind die Tränen primäre Zeichen, denen das eigentliche Gefühlserleben häufig erst nachfolgt. In einer

57 Johann Jacob Hottinger und Johann Rudolf Sulzer, Breloken an's Allerley der Groß- und Kleinmänner, Leipzig 1778, Nr. 18, S. 34. Zit. nach Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte, S. 33.

58 Ernst Anton Nicolai, Gedancken von Thraenen und Weinen, S. 119.

59 Carl Friedrich Pockels, Über die Verschiedenheit und Mischung der Charaktere, in: Beiträge zur Beförderung der Menschenkenntniß, besonders in Rücksicht unserer moralischen Natur. 1. Stück, hg. von dems., Berlin 1788, S. 35 f.; Leonhard Meister, Ueber die Schwermerei. Eine Vorlesung, Bern 1775, S. 108: »Hohe Selbstsucht und Zaumlose Imagination sind es, welche sich gleichermaßen bald in Dithyrambischer Minnewuth und Wonnegluth, bald in religiösen Liebesformen und Schwingungen, bald mit herkulischer Traum= und Wundersucht zu Verhoehnung der bescheidenen Vernunft und Tugend verschworen.«

60 Lessing, Briefwechsel über das Trauerspiel, S. 163 f. (Brief an Friedrich Nicolai, November 1756). Vgl. zu den Formen der hier relevanten Emotionen und deren sprachlicher Darstellung Antje Arnold, Rhetorik der Empfindsamkeit. Unterhaltungskunst im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin und Boston 2012, insb. S. 39.

anderen Sequenz des Romans heißt es über das Gespräch mit einem gleichfalls von Werther angeschwärmten jungen Mädchen: »[…] eine Träne in Friederikens Auge spornte mich, fortzufahren.«[61] Der monologisierende Werther muss im nächsten Moment gleichfalls weinen, während er über das Glück und das Unglück des Menschen spricht: »Mein ganzes Herz war voll in diesem Augenblicke, die Erinnerung so manches Vergangenen drängte sich an meine Seele, und die Tränen kamen mir in die Augen.«[62] Das Gefühl formt sich erst dort, wo es durch die Sprache zum Ausdruck kommt. Die Tränen folgen diesem Akt der Versprachlichung, so dass eine sehr ungewöhnliche Zeichensequenz entsteht. Das erste Zeichen ist das Wort, das ein stummes Zeichen nach sich zieht. Das Weinen verstärkt das Wort, nicht umgekehrt, wie es auch in diesem Beispiel geschieht: »Lotte, sagte ich, indem ich ihr die Hand reichte und mir die Augen voll Tränen wurden«.[63] Sobald Werther den Namen Lottes nennt, erfasst ihn eine Woge der Emotionen, die ihrerseits Tränen auslöst. Dem Weinen und der Selbstwahrnehmung ist die Sprache vorgeschaltet, die erst die Affekte leben lässt, indem sie ihnen eine zeichenhafte Struktur verleiht.[64] Nicht die Unbedingtheit des Gefühls, deren Darstellung Friedrich von Blanckenburgs im selben Jahr wie Goethes Text erschienener *Versuch über den Roman* für eine unerfreuliche Tendenz neuerer Erzählkunst hält, sondern diese paradoxe Grundverfassung bildet das besondere Merkmal von Werthers Leidenschaft.[65] Dass die Zeichen den Emotionen vorausgehen, verdeutlicht die spezifisch kulturelle Disposition der Gefühle, ihre Abhängigkeit von den Prozessen der sinnlichen und kognitiven Wahrnehmung.[66] Den ungewöhnlichen Charakter dieser konsekutiven Logik bestätigt ein Blick in die zeitgenössischen Lehrbücher der Psychologie, die, wie Johann Gottlob Krügers *Versuch einer Experimental=Seelen-*

61 MA 1.2, S. 222.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 244.

64 Daraus ergibt sich wiederum eine neue Funktion der Sprache als Medium des Affekts; vgl. Verena Ehrich-Haefeli, Die Syntax des Begehrens. Zum Sprachwandel am Beginn der bürgerlichen Moderne. Sophie von La Roche: *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*, in: Sprachkontakt, Sprachvergleich, Sprachvariation, hg. von Kirsten Adamzik und Helen Christen, Tübingen 2001, S. 139–169.

65 Friedrich von Blanckenburg, Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, mit einem Nachwort hg. von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965, S. 479 ff. Dazu Nikolas Immer, Friedrich von Blanckenburg und der Roman der Spätaufklärung, in: Aufklärung. Epoche – Werke – Autoren, hg. von Michael Hofmann, Darmstadt 2013, S. 169–190.

66 Vgl. Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr, S. 158 ff., der zeigt, dass gerade die Prozesse des Schreibens und Lesens genuine Medien der Empfindungskonstitution sind.

lehre (1756), die Tränen noch selbstverständlich als Zeichen der Niedergeschlagenheit, nicht aber als deren Auslöser definieren.[67]

Dem *Werther*-Roman vergleichbare Befunde im Hinblick auf die imaginär produzierte Ökonomie der Affekte liefert ein Trauerspiel, das ohne Goethes Text kaum entstanden wäre. Leisewitz' *Julius von Tarent* (1776) zeigt gleichfalls eine »Liebe als Form der Selbstzerstörung«, wie sie im *Werther* begegnet.[68] Auch Julius, Leisewitz' Titelheld, agiert als Held der Einbildungskraft, der an seiner imaginierten Leidenschaft – seiner »Phantasei« – scheitert.[69] Dass es nicht nur um den Grad der Affektintensität, sondern auch um deren Objektbezug geht, beweist dann ein Roman wie Wilhelm Heinses *Ardinghello* (1786). Hier werden gleichfalls zahlreiche Tränen vergossen und Liebesempfindungen unterschiedlichster Art beschrieben, aber der emotionale Aufwand bleibt stets bezogen auf eine konkrete Situation oder Person. So reichhaltig die Phänomenologie der Leidenschaften bei Heinse ist, so nüchtern-rational wirkt ihre Begründung aus bestimmten Anlässen. Dagegen sind Werther oder auch Leisewitz' Julius weitaus stärker von ihrer Einbildungskraft beherrscht, die dann das Affektgeschehen regelt. Von Goethes Helden sagt Roland Barthes zurecht, dass er letzthin nur ›sich selbst verbunden‹ sei.[70]

Werthers Liebe zu Lotte muß unbefriedigt bleiben, weil die Heldin einem anderen versprochen ist. Hinter der einfachen äußeren Konfliktkonstellation des Romans steht jedoch eine Gefühlsdynamik, die Goethe subtil darstellt. Gerade weil die Liebe Werthers Lebenslust steigert, treibt sie ihn in eine tückische Abhängigkeit. Die »Welt ohne Liebe«, so weiß er, ist wie eine »Zauberlaterne [...] ohne Licht«.[71] Gleich einem Süchtigen begehrt der Held immer neue Aufwallungen der Leidenschaft. Seine Tragödie ist nur oberflächlich betrachtet – wie es eine kritische Anmerkung Lichtenbergs nahelegt – die Tragödie des zurückgesetzten Liebhabers, der dem Nebenbuhler weichen muss, weil dieser die

67 Johann Gottlob Krüger, Versuch einer Experimental=Seelenlehre, Halle und Helmstädt 1756, S. 284: »Niedergeschlagene Augen, ein blaßes Gesicht, zitternde Glieder, Klagen und Weinen, nebst einer Liebe zur Einsamkeit, sind Zeichen, woran wir die Traurigkeit erkennen, Zeichen eines Affectes, deßen Bild das Bild des Elends und des Todes ist.« Hier folgen eindeutig die ›Zeichen‹ den affektiven Grundformen, die sie veranschaulichen und sichtbar machen.

68 Gert Mattenklott, Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Erweiterte und durchgesehene Ausgabe, Kronberg i.Ts. 1985 [1968], S. 91.

69 Johann Anton Leisewitz, Julius von Tarent (1776), hg. von Werner Keller, Stuttgart 1965, S. 5 (I,1).

70 Roland Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, übers. von Hans-Horst Henschen, Frankfurt a.M. 1988 (= Fragments d'un discours amoureux, 1977), S. 33.

71 MA 1.2, S. 227.

älteren Rechte hat.[72] Werther liebt weniger Lotte als das Gefühl, verliebt zu sein; und die Tränen, die er in diesem Zusammenhang vergießt, sind ein Zeichen für den Akt seiner Selbstwahrnehmung: Indikatoren eines eigentlich egozentrischen, autoerotischen Vorgangs. Niklas Luhmann hat ein theoretisches Erklärungsangebot für die Beschreibung der im Prozess der Neuzeit wechselnden sozialen Funktionen der Liebe geliefert, das sich auch auf Goethes Roman übertragen lässt. Luhmann geht bekanntlich davon aus, daß Liebe kein Gefühl, sondern ein »Kommunikationscode« sei.[73] Damit gehört die Liebe zum sozialen System der Gesellschaft, in dem sie auf der Grundlage von Leitdifferenzen, die historisch variieren, ihre eigenen Semantiken, Verhaltensmodelle und Symbole erzeugt. Werther nun befindet sich an einer Schnittstelle zwischen unterschiedlichen Liebesdiskursen, die graduell voneinander abweichen. Empfindsam geprägt ist die Modellierung des Gefühls im Medium des Briefes, die er vollzieht; seine gesamte epistolare Rhetorik bezieht ihre Bedeutungsenergie aus dem Repertoire hier einschlägiger Darstellungsmodi von der affektiven Aufladung des vermeintlich Nebensächlichen über den Klagetopos bis zur enthusiastischen Steigerung. Zugleich aber radikalisiert Werther diese Form der Selbstinszenierung, indem er den ihr eigentümlichen Rahmen der Schrift überschreitet. Wenn er sich mit dem Wesen der Liebe, von der er schreibt, gleichsetzt, bindet er sich an einen neuen, den romantischen Code, dessen Besonderheit darin liegt, dass er das Ich ausschließlich über das Gefühl der Liebe definiert. Die radikale Subjektivität ist das Merkmal der romantischen Semantik des Affekts, an der Werther zugrunde geht, weil sie ausschließlich selbstreferentiell bleibt: die Liebe liebt sich und ihre eigene soziale Symbolik.[74] Roland Barthes unterstreicht diese Haltung, indem er daran erinnert, dass Lotte für Werther meist abwesend bleibt und nicht zufällig genau dann, wenn er sie nicht sieht, von ihm idealisiert wird.[75] Die Liebe ist sich selbst der primäre Gegenstand, und sie steigert sich in dem Maße, indem der Liebende sie beobachtet.[76]

72 Georg Christoph Lichtenberg, Über die Macht der Liebe (1777), in: Ders., Schriften und Briefe, Bd. II, hg. von Franz H. Mautner, Frankfurt a. M. und Leipzig 1993, S. 80–88, hier S. 86.

73 Niklas Luhmann, Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt a. M. 1994 [1982], S. 23.

74 Vgl. zu diesem selbstreferentiellen Charakter ebd., S. 178 f. Ähnlich bereits die 1969 entstandene, postum veröffentlichte Studie: Niklas Luhmann, Liebe. Eine Übung, hg. von André Kieserling, Frankfurt a. M. 2008, S. 38 (»Liebe wird zum reflexiven Mechanismus und auch in dieser Hinsicht zu einer voraussetzungsvollen, riskierten und störanfälligen Institution.«).

75 Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, S. 27.

76 Barthes formuliert die Frage: »Weint in Werther der Liebende oder der Romantiker?« Sie ist angesichts dieser Diagnose falsch gestellt, weil der Liebende hier stets sein Ge-

Goethes Protagonist, den der amerikanische Literaturkritiker Tom Lutz im besten *common sense* einen »der verwirrtesten Sentimentalisten aller Zeiten« nennt, wird von einer sich absolut setzenden Subjektivität regiert.[77] Sie erklärt er zum ausschließlichen Maßstab der Erfahrung, zugleich aber leidet er unter ihrer inneren Leere. Das Subjekt Werther ist ein Hohlraum, der mit Eindrücken, Gefühlen, Stimmungen und Phantasien angefüllt werden muss.[78] Daher bleibt der Held auf die Außenwelt in besonderer Weise angewiesen, weil allein sie ihm das Material für die subjektiven Vorstellungen bietet, denen er sich bevorzugt hingibt. Seine Beobachtung, die »Blüten des Lebens« seien »nur Erscheinungen«, gewinnt allein vor diesem Hintergrund ihre prekäre Bedeutung.[79] Schiller hat das Dilemma des Selbstbezugs ohne Substanz hellsichtig analysiert, wenn er in seiner Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtkunst* (1795/96) bemerkt: »Ein fortgesetzter Hang zu dieser Empfindungsweise muß zuletzt nothwendig den Charakter entnerven und in einen Zustand der Passivität versenken, aus welchem gar keine Realität, weder für das äußere noch innere Leben, hervorgehen kann.«[80] Werther sucht sich über wechselnde Stimmungen in einem oszillierenden Prozess permanent neu zu entwerfen und verhüllt damit den Umstand, dass ihm ein festes Ich eigentlich fehlt. Er ist weniger ein »gekreuzigter Prometheus«, wie ihn Goethes Jugendfreund Lenz pathetisch genannt hat, als – mit einer von Adorno auf Kafka gemünzten Formel – ein »Solipsist ohne ipse«.[81]

Gegen Ende des Sommers muss Werther erkennen, dass er Lotte niemals wird gewinnen können und ihre Ehe mit Albert unausweichlich ist. An seinen Freund Wilhelm schreibt er: »Und wenn nicht manchmal die Wehmut das

fühl liebt, also der Spirale romantischer Selbstreflexion folgt (Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, S. 251).

77 Lutz, Tränen vergießen, S. 35.

78 Zur Anatomie der bei Goethe schon im psychopathologischen Stadium vorgeführten Affekte immer noch informativ Gerhard Sauder, Empfindsamkeit. Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart 1974, S. 133 ff., ebenso Reinhart Meyer-Kalkus, Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfindsamkeit, in: »Wie froh bin ich, daß ich weg bin!« Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther* in literaturpsychologischer Sicht, hg. von Helmut Schmiedt, Würzburg 1989, S. 85–146.

79 MA 1.2, S. 241.

80 Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers, Weimar 1943 ff., Bd. 20, S. 460.

81 Jakob Michael Reinhold Lenz, Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers, in: Ders., Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 2, hg. von Sigrid Damm, München und Wien 1987, S. 673–690, hier S. 685; Theodor W. Adorno, Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt a. M. 1981 [1951], S. 299.

Übergewicht nimmt, und Lotte mir den elenden Trost erlaubt, auf ihrer Hand meine Beklemmung auszuweinen, so muß ich fort!«[82] Mit dem Herbst beginnt für Werther die Phase des Abschiednehmens. Nach der Abreise in die Residenzstadt deutet er Wilhelm an, dass er den damit verbundenen Schmerz überwunden habe: »Meine Tränen sind getrocknet. Ich bin zerstreut.«[83] Gerade das Ausbleiben der Tränen erweist sich jedoch als Indiz für einen Zustand der Erstarrung, der eine schwere Krise anzeigt. Gemäß den Befunden der Humoralpathologie ist die Austrocknung der Säfte ein Zeichen für die melancholische Gemütsverfassung. Werther schreibt an Wilhelm: »Und das Herz ist jetzo tot, aus ihm fließen keine Entzückungen mehr, meine Augen sind trocken, und meine Sinnen, die nicht mehr von erquickenden Tränen gelabt werden, ziehen ängstlich meine Stirne zusammen.«[84] Wenig später heißt es: »Ich habe mich so oft auf den Boden geworfen und Gott um Tränen gebeten, wie ein Ackermann um Regen, wenn der Himmel ehern über ihm ist, und um ihn die Erde verdürstet.«[85] So wie die Natur verdorrt, weil es keinen Regen gibt, so trocknet der Leib des Melancholikers unter dem Einfluss der schwarzen Galle, die seinen Säftefluss verlangsamt, auf dramatische Weise aus. Wenn Werther nicht mehr weint, dann markiert das die generelle Verödung seines Gefühlslebens.[86] Goethes Hymne *Harzreise im Winter*, Ende 1777 nach einer abenteuerlichen Brockenbesteigung entstanden, hat diesen Effekt, den auch Jakob Friedrich Abels anonym veröffentlichter Briefroman *Beitrag zur Geschichte der Liebe* (1777) schildert, nochmals eindrücklich beschrieben:

Ach wer heilet die Schmerzen
Des, dem Balsam zu Gift ward?
Der sich Menschenhaß
Aus der Fülle der Liebe trank,
Erst verachtet, nun ein Verächter,
Zehrt er heimlich auf
Seinen eignen Wert
In ungnügender Selbstsucht.[87]

82 MA 1.2, S. 242.
83 Ebd., S. 261.
84 Ebd., S. 266.
85 Ebd., S. 267.
86 Vgl. dazu bereits Hans-Jürgen Schings, Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1977, S. 273 f.
87 MA 2.1, S. 38. Vgl. [Jacob Friedrich Abel,] Beitrag zur Geschichte der Liebe, in: Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773–

Erst am Ende, kurz vor der eigentlichen Katastrophe, findet Werther erneut zum Weinen. Gemäß dem Prinzip der Wiederholung durchläuft der Roman mehrere Stationen seines ersten Teils nochmals. Beim Anblick der kleinen Schwester Lottes überfällt ihn, vermutlich in der Erinnerung an die erste Begegnung, da sie ihren kleinen Geschwistern das Brot schnitt, heftige Traurigkeit: »Mir kamen die Tränen in die Augen.«[88] Und wenig später heißt es: »Schon acht Tage habe ich keine Besinnungskraft, meine Augen sind voll Tränen.«[89] In Tränen bricht Werther auch aus, nachdem ihn Lotte bei seiner Visite zehn Tage vor Weihnachten gebeten hat, sie nur noch in großen Abständen zu besuchen, weil sie sonst ihre Gemütsruhe nicht wahren könne. Es handelt sich nach einer Formulierung von Roland Barthes um eine ›elektrische Szene‹, insofern die jeweilige emotionale Aufladung eine massive Spannung zwischen den Partnern erzeugt.[90] Lotte zeigt sich betreten, während sich Werther in größter Erregung befindet; erneut fehlt die Balance zwischen beiden, und wieder geraten die Emotionen nicht in einen Gleichklang. Die Harmonie des Walzerrausches im Sommer ist durch die winterliche Erstarrung verdrängt worden.

Kulminieren muss diese dissonante Entwicklung in Werthers letztem Besuch bei Lotte, den er gegen ihren ausdrücklichen Wunsch nur wenige Tage später unternimmt. Um die peinliche Note der Situation zu verdecken, liest er ihr selbstübersetzte Passagen aus dem Ossian vor. Die Szene ist mit ausführlichen Textpartien aus dem Epos selbst gewürzt und wiederholt die Klopstock-Reminiszenz angesichts des Gewitters während des Balls. Wie damals fließen auch jetzt Lottes Tränen, die nun allerdings nicht durch das Bild der Natur, sondern durch das emotionale Hochamt der pathetischen Rezitation stimuliert werden. Lotte weint den ständig weinenden Helden des Ossian in einem Akt der körperlich manifesten Empathie nach:

> Ein Strom von Tränen, der aus Lottens Augen brach und ihrem gepreßten Herzen Luft machte, hemmte Werthers Gesang, er warf das Papier hin, und faßte ihre Hand und weinte die bittersten Tränen. Lotte ruhte auf der andern und verbarg ihre Augen ins Schnupftuch, die Bewegung beider war fürchterlich. Sie fühlten ihr eigenes Elend in dem Schicksal der Edlen, fühlten es zusammen, und ihre Tränen vereinigten sie.[91]

1782). Mit Einleitung, Übersetzung, Kommentar und Bibliographie hg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 1995, S. 293–329.

88 MA 1.2, S. 272.

89 Ebd., S. 275

90 Vgl. Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, S. 208.

91 MA 1.2, S. 290.

Die erotische Konnotation dieser Passage ist offenkundig; die Vereinigung der Tränen legt eine sexuelle Intimität nahe, die im Fortgang der Szene aber dementiert wird. Werther reißt die von der Lesung sichtbar erregte Lotte an sich, küsst sie und wirft sich ihr zu Füßen. Sie reagiert, wie es zu dieser Zeit von einer gebundenen Frau verlangt wird: Sie verlässt ihn auf der Stelle, wobei der Kommentar des Erzählers auf die Ambivalenz ihrer Haltung verweist, wenn er sie als »bebend zwischen Liebe und Zorn« charakterisiert.[92] Die Tränen sind kein Vorbote der sexuellen Intimität, sondern besiegeln, wie so oft im empfindsamen Roman, das Ende einer unerfüllbaren Liebesbeziehung. Dass Goethe hier die affektiven Nuancen sehr subtil setzt, offenbart ein Vergleich mit Christian Heinrich Spieß' spröden Fallgeschichten in den *Biographien der Selbstmörder* (1785–1789). Auch bei Spieß geht es um Beispiele unerfüllter Liebe, doch folgt der Autor stets derselben nüchtern-registrierenden Diktion; die seelischen Ambivalenzen, die Goethes literarische Psychopathographie ihrem nervösen Helden zugesteht, fehlen hier vollkommen.

Am Ende der Romanerzählung kehrt die Ökonomie der Affekte wieder in die gewohnte Ordnung zurück. Nach Werthers Selbstmord wird ein letztes Mal geweint: »Der alte Amtmann kam auf die Nachricht hereingesprengt, er küßte den Sterbenden unter den heißesten Tränen«.[93] Zugleich schließt sich hier ein Kreis zur Vorrede, in der an die Leserinnen und Leser appelliert wird:

> Was ich von der Geschichte des armen Werthers habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammlet, und leg es euch hier vor, und weiß, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, und seinem Schicksale eure Tränen nicht versagen.[94]

Der Amtmann lebt gleichsam vor, was der fiktive Herausgeber vom Publikum erwartet: ein Mitleiden, das sich im Weinen äußert. Die Schlussszene des Romans, die dem sonst als Vorlage dienenden Bericht Johann Christian Kestners über den Selbstmord Karl Willhelm Jerusalems hinzugefügt ist, bildet die Kontrafaktur zu jenen Sequenzen, in denen die Tränen als primäre Zeichen im Zustand literarischer oder psychischer Selbstbeobachtung erst das eigentliche Gefühl auslösen.[95] Am Ende nämlich reagiert der Mitleidende unmittelbar auf

92 Ebd., S. 291.

93 Ebd., S. 299.

94 Ebd., S. 197. Zur programmatischen Nivellierung der Grenze zwischen Literatur und Leben in Goethes Roman vgl. Sandra Richter, Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur, Berlin 2017, S. 128 ff.

95 Abdruck von Kestners stellenweise wortgleichem Bericht aus seinem Brief an Goethe vom 2. November 1772, der Jerusalems Selbstmord beschreibt, in: MA 1.2, S. 778 ff., insb. S. 784 f.

ein Ereignis, indem er weint. Nicht der pathetische Text und auch nicht die Ich-Observation des schwärmerischen Naturfreunds erzeugt die Emotion, sondern die Einsicht in die Macht des Todes. Sie bewirkt ein unableitbares, ein im Wortsinn endgültiges Gefühl, das von Tränen gefolgt wird. Werthers Sterben stellt damit die gewöhnliche Reihe von Bezeichnetem und Zeichen wieder her; die Tränen sind nicht selbstreferentiell, vielmehr ein Produkt des Affekts, womit sich auch Goethes Roman in die Ordnung der Dinge einfügt, die er in den Exzessen des weinenden Ich aufgelöst hatte.

3. Jacobis *Woldemar* (1779): Tränen der Entgrenzung

Jacobis Roman entspricht dem *Werther* formal durch die Mischung aus heterodiegetischer Darstellung und Brieferzählung, die es erlaubt, dass sich nüchterne Beschreibung und subjektiver Ton abwechseln. Der kurze Text bietet ein breites Spektrum von Affekten, das die empfindsame Gefühlskultur facettenreich erfasst; in der auf die Erstausgabe von 1779 folgenden zweiten Edition aus dem Jahr 1796 hat Jacobi nicht nur philosophische Exkurse eingebaut, sondern auch die affektpsychologische Ebene zurückgedrängt.[96] Der Titelheld Woldemar präsentiert sich im Erstdruck als schwieriger Charakter, geprägt von Unsicherheit, Eigenliebe und Unruhe. Anders als sein empfindsamer Bruder Biederthal und dessen Freund Dorenburg ist er nicht Herr seiner selbst. Auch in ihm steckt die Unstetheit Werthers, die Ausdruck eines turbulenten Affekthaushalts ist. Woldemar kehrt nach längerem Aufenthalt in der Fremde, ähnlich wie Werther, in ein kleines Städtchen zurück, wo sein Bruder lebt. Er befreundet sich mit der tugendhaften Henriette, deren Schwestern Caroline und Luise mit Dorenburg und Biederthal verehelicht sind. Henriette hegt den Wunsch, dass Woldemar ihre Freundin Allwina heiraten möge. Obgleich die Auserkorene schön, klug und gebildet, obendrein eine vermögende Erbin ist,

96 Jacobi hat seinen Roman mehrfach überarbeitet. 1777 entstand eine erste Vorform als Erzählung (*Freundschaft und Liebe. Eine wahre Geschichte*), 1779 folgte eine Buchausgabe unter dem Titel *Woldemar. Eine Seltenheit aus der Naturgeschichte*. Die erweiterte Ausgabe von 1796 integriert wiederum einen philosophischen Exkurs, der seit Ende der 1770er Jahre in zwei Fassungen veröffentlicht worden war (*Ein Stück Philosophie des Lebens*, 1779; *Der Kunstgarten. Ein philosophisches Gespräch*, 1781), und fügt eine Reihe zusätzlicher philosophischer Abhandlungen ein. Vgl. Cornelia Ortlieb, Friedrich Heinrich Jacobi und die Philosophie als Schreibart, München 2010, S. 95 ff. – Hier wird die Fassung von 1779 zugrunde gelegt, weil sie die stärksten Berührungen mit dem empfindsamen Diskurs aufweist.

meidet Woldemar zunächst jede Annäherung, weil er glaubt, er sei nicht reif für die Ehe.

Allmählich finden die beiden gleichwohl zueinander, die Hochzeit erfolgt in aller Stille, und es scheint so, als ob auch Henriette glücklich über die Verbindung sei. Bald jedoch erkennt Woldemar, dass Henriette ihn liebt und er selbst nicht nur freundschaftliche Gefühle für sie hegt. Woldemar gerät in eine gravierende Lebenskrise, da er seine wachsende Neigung zu ihr spürt. Er sucht sich von Henriette fernzuhalten, kommt mit ihr dennoch in einer intimen Situation zusammen und verfällt danach in tiefe Melancholie, weil er die Unmöglichkeit einer Verbindung erkennt. Während er selbst durch die Ehe mit Allwina gebunden ist, hat Henriette ihrem Vater an seinem Sterbebett gelobt, sich niemals an einen Mann zu binden. Friedrich Schlegel spricht mit einem ›außerordentlichen Wort‹ für eine ›außerordentliche Sache‹ von »gegenseitiger Unheiratbarkeit«.[97] Zu Woldemars Schwermut gesellen sich bald krampfartige Anfälle – Paroxysmen –, bei denen er das Bewusstsein verliert. Der Held findet kein Glück mehr, er zieht sich zurück, gesundet zwar körperlich, aber kaum seelisch. Der Schluss des kurzen Romans ist offen gehalten, denn es wird nur angedeutet, dass die Geschichte zwischen Woldemar und Henriette sich noch fortsetzen könnte. Friedrich Schlegel, dessen Rezension bereits der erweiterten, um diverse philosophische Gespräche und einige Nebenfiguren ergänzten Fassung von 1796 gilt, bilanziert kritisch: »Die Erzählung endigt mit einer unaufgelösten Dissonanz.«[98]

Woldemars komplexer Charakter ähnelt dem Werthers, insofern er zu wahren Empfindungen nur über Umwege in der Lage ist. Schlegel hat das treffend charakterisiert, wenn er schreibt: »Mühsam muß er erst das Tote um sich her beleben, um durch eine künstliche Täuschung seine Empfindungen hervorzulocken, die doch nur trübe und tropfenweise rinnen.«[99] Woldemars Affekte sind das Produkt einer chemischen Reaktion, die durch die Anschauung der Natur ausglöst wird. Sie erst erweckt die Gefühle, von denen Jacobis Roman handelt: Liebe und Selbstliebe, Leidenschaft und Trauer, Sehnsucht und Begehren. Keine dieser Emotionen existiert ohne den Katalysator der Natur, deren

97 Friedrich Schlegel, Werke. Kritische Ausgabe, unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner hg. von Ernst Behler, Paderborn, München und Wien 1958 ff. [abgekürzt: KA], Bd. II, S. 64.

98 Ebd., S. 61.

99 Ebd., S. 67. – Merkwürdig allerdings, dass Schlegel diesen Befund als Zeichen der literarischen Schwäche Jacobis deutet und dagegen Werthers ungleich erfülltere Naturempfindung als Indiz für Goethes größere Könnerschaft setzt. Die Verwandtschaft beider Protagonisten, die gleichermaßen ein Außen als Projektionsfläche für ihr verödetes Inneres benötigen, übersieht Schlegel ganz.

Aktivität allein das Empfindungsvermögen des Helden in Gang setzt. Eine wesentliche Rolle spielen dabei die Tränenausbrüche, die der Text reichlich schildert. Sie verschaffen dem Weinenden ein Gefühl für das eigene Ich und seinen jeweiligen Zustand.

Dass die Konsequenz dieser für den Genietypus der Zeit so charakteristischen Selbstreflexion in einer Entleerung des Gefühls bestehen kann, hat Jacobi bereits drei Jahre vor dem *Woldemar* in seinem psychologischen Roman *Eduard Allwills Briefsammlung* (1776) dargestellt, dessen Titelheld ein Porträt des jungen Goethe sein soll.[100] Hier bemerkt die Protagonistin Sylli über den Typus des schwärmerischen Eskapisten, wie ihn Allwill verkörpert:

> Man kann aber ohne Gefahr annehmen bey dieser Gattung, daß wo der hellere Kopf ist, auch ein höherer Grad der Ruchlosigkeit sich einstellen werde. Bey der Helle des Kopfs wird der Uebergang von der Empfindung zur Reflexion; zur Beschauung und Wiederbeschauung – mit Beyhülfe des Gedächtnisses – immer schneller, mannigfaltiger, gegenseitiger, durchgreifender, umfassender […].[101]

Was Sylli hier beschreibt, entspricht aufs genaueste der psychischen Disposition Woldemars. Sie kulminiert später in einem inneren Erstarrungsprozess, der, ausgelöst vom Hang zur Selbstbeobachtung, über die dauernde ›Beschauung‹ der eigenen Gefühle und deren Simulation in der Lektüreerfahrung schließlich zum völligen Weltüberdruss, zu Langeweile und Lebensekel führt.

100 An Wieland schreibt Jacobi am 27. August 1774: »Je mehr ich's überdenke, je lebhafter empfinde ich die Unmöglichkeit, dem, der Göthe nicht gesehn noch gehört hat, etwas Begreifliches über dieses außerordentliche Geschöpf Gottes zu schreiben. Göthe ist, nach Heinse's Ausdruck, Genie vom Scheitel bis zur Fußsohle; ein Besessener, füge ich hinzu, dem fast in keinem Falle gestattet ist, willkührlich zu handeln. Man braucht nur eine Stunde bei ihm zu seyn, um es im höchsten Grade lächerlich zu finden, von ihm zu begehren, daß er anders denken und handeln soll, als er wirklich denkt und handelt.« (Friedrich Heinrich Jacobis auserlesener Briefwechsel in zwei Bänden, Bd. I, Leipzig 1825, S. 178 f.)

101 Friedrich Heinrich Jacobi, Eduard Allwills Briefsammlung (1776), in: Ders., Werke, Bd. 1, hg. von Friedrich Roth und Friedrich Köppen, Darmstadt 1968, S. 1–226, hier S. 178. Zu Jacobis Affektdarstellung im Verhältnis zu Goethes *Werther*-Roman vgl. Nikolaus Wegmann, Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1988, S. 105 ff.; Hans-Edwin Friedrich, »Ewig lieben«, aber zugleich »menschlich lieben«. Zur Reflexion der empfindsamen Liebeskonzeption von Gellert und Klopstock zu Goethe und Jacobi, in: Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Themenschwerpunkt Empfindsamkeit, Bd. 13, hg. von Karl Eibl, Hamburg 2001, S. 148–189, insb. S. 183 ff.

Weil jede Leidenschaft tausendfach in der Reflexion und Introspektion durchlebt worden ist, leert sie sich am Ende aus. Über das Werther-Psychogramm und seinen eigenen *Allwill*-Roman geht Jacobi im *Woldemar* jedoch hinaus, indem er uns eine zunehmende Komplexität ambivalenter Ich-Versionen bietet, wie sich an diversen Szenen des Weinens aufzeigen lässt.

Ein Beispiel für das Weinen als primäres Zeichen, das erst die eigentliche Affektkaskade in Gang setzt, bietet der folgende Passus, in dem Woldemar seine Situation nach dem Aufbruch in G* beschreibt: »Endlich brachen die Thränen los – und du, Lieber! – Du standest vor meiner Seele. Ich fühlte das: *hin zu ihm, zu meinem Biederthal*! – Aber ich weinte doch noch lange – weine noch heut …. Bedenk, Lieber, ich war nun sechs Jahre zu G* […].«[102] Erst durch seine Tränen wird Woldemar der Verlust klar, den er durch seinen Abschied erleidet. Die Fahrt in der Kutsche löst über die physische auch die seelische Bewegung aus, die sich im Tränenstrom bekundet. Der Empfindsamkeitskritiker Pockels zählt neben Naturansichten, Romanlektüre und Liebesneigungen auch die »Veränderung der Luft« durch das Reisen zu den Ursachen einer verstärkten Reizung der »Fasern« im Nervensystem.[103] Johann August Eberhard spricht in seiner erstmals 1781 publizierten *Sittenlehre der Vernunft* davon, dass »wehmütiges Andenken« ein Mittel sei, aktuelles Glück zu intensivieren.[104] Bei Jacobi liegt die Inversion dieses Befundes vor, denn Woldemars Reminiszenz dient der gesteigerten Wahrnehmung des Verlusts, den er durch seine Abreise erfährt.

Weinen erzeugt emotionale Authentizität durch Differenzierung, wie auch der folgende Abschnitt offenbart: »Die Thränen, die ihr zuweilen aus den Augen flossen, ihre Farbe die sich öfter veränderte, und die Blässe, die endlich auf ihrem Angesichte ruhen blieb, machte nach und nach jedweden aufmerksam auf sie.«[105] Die Tränen markieren das Subjekt, insofern sie es in seiner affektiven Lage hervorstellen. Henriette verspürt Mitleid mit Woldemar, obwohl sie ihn noch nicht persönlich kennt. Die Lektüre seines Briefes erregt ihre Empfindungen, und durch das Weinen konstituiert sie sich für ihre Umwelt als emotionales Individuum. Die Tränen distinguieren, indem sie ein fühlendes Subjekt erschaffen. Dessen Charakter definiert sich nicht über einen festen Körper oder

102 Friedrich Heinrich Jacobi, Woldemar. Eine Seltenheit aus der Naturgeschichte (1779). Vollständiger, durchgesehener Neusatz mit einer Biographie des Autors bearbeitet und eingerichtet von Michael Holzinger, Berlin 2013, S. 8. Herv. im Orig.

103 Pockels, Fragmente zur Kenntniß und Belehrung des menschlichen Herzens, S. 133.

104 Johann August Eberhard, Sittenlehre der Vernunft. Zum Gebrauch seiner Vorlesungen. Verbesserte Auflage, Berlin 1786 [1781], S. 207.

105 Jacobi, Woldemar, S. 12.

über ein äußerlich ungreifbares Bewusstsein, sondern über das Flüssige der Tränen, die physiologisch materiell sind und zugleich etwas Immaterielles anzeigen.[106]

Der kritisch gegen die zeitgenössische Empfindsamkeit argumentierende Theologe Ragotzky tadelt in seinem Aufsatz von 1792, dass beschriebenes Unglück vielfach mehr Mitleiden auslöse als tatsächlich erlittenes. Die mit allem »sympathisirende Empfindsamkeit« bleibe jedoch ohne hilfreiche Wirkung, weil sie sich selbst gefalle, ohne tatkräftiges Handeln auszulösen.[107] Tränen signalisieren dem fühlenden Subjekt erst, dass es empfindet, wie auch der folgende Passus aus einem Brief Woldemars an seinen Bruder zeigt:

> Lieber, mir rollen die Thränen herunter, vom Andenken meiner einsamen Wehmuth! – Jede Lust machte mich betrübt, weil sie nur Staub war vom Winde aufgeregt; dahin fuhr mit dem Lichtstrahl, mit dem Schall, mit dem Wallen des Blutes. Ich wollte Raum machen in meiner Seele; erretten wenigstens für mein Theil, was an *mir* war: aber, ach! dann erwachte mein *Herz*, und ich fühlte zehnfaches Leiden.[108]

Woldemar ist, gemäß einer Formulierung Jacobis aus einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 2. September 1794, ein »Selbstpeiniger«, dessen »Zerrüttung« aus dem Wechsel zwischen Trieb und Vernunftkontrolle resultiert.[109] Wie Werther begibt er sich, sobald er leidet, in die Natur, die erneut als Katalysator für das Hervortreiben der Empfindungen fungiert. Die Tränen bezeugen ein Moment des Sich-selbst-Fühlens, das der Held nicht ohne äußeren Anstoß herstellen kann.[110] In einer konsequenten Linie wird diese Affektökonomie einige Jahre später von Ludwig Tiecks Roman *Geschichte des Herrn William Lovell* (1795–1796) fortgesetzt, dessen Titelheld ein egozentrischer

106 Zum ideengeschichtlichen Hintergrund Kurt Christ, F. H. Jacobi – Rousseaus deutscher Adept. Rousseauismus in Leben und Frühwerk Friedrich Heinrich Jacobis, Würzburg 1998, S. 11 ff.

107 Ragotzky, Über Mode-Epoken in der Teutschen Lektüre, S. 552. Zit. nach Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte, S. 120. Dass mit dem Argument, das Mitleid schließe praktische Hilfe aus, ein Topos vorliegt, der bis zur Kritischen Theorie Adornos und Horkheimers nachwirkt, zeigt Hans-Jürgen Schings, Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. Zweite, durchgesehene Ausgabe, Würzburg 2012 [1980], S. 16 ff.

108 Jacobi, Woldemar, S. 35. Herv. im Orig. Vgl. zu den sprachlichen Elementen der hier dokumentierten Affektkultur Antje Arnold, Rhetorik der Empfindsamkeit, S. 53 ff. sowie Wegmann, Diskurse der Empfindsamkeit, S. 81 ff.

109 Friedrich Heinrich Jacobis auserlesener Briefwechsel in zwei Bänden, Bd. II, Leipzig 1827, S. 178 und S. 176.

110 Vgl. auch Jacobi, Woldemar, S. 20.

Verführer mit der Unfähigkeit zu dauerhaften Gefühlen ist. Er bedarf des ständigen Wechsels sinnlicher Reize, weil er sonst innerlich erkaltet. Die Grundzüge dieses Typus sind bereits in der Woldemar-Figur Jacobis vorgebildet, auch wenn ihr die amoralische Schärfe Lovells fehlt.[111]

Die Sprache des Tränenstroms bezeichnet die Öffnung des Subjekts durch affektive Teilhabe und gesteigerte, im menschlichen oder naturhaften Gegenüber gespiegelte Selbstwahrnehmung. Das Leiden vermag das Ich erst zu spüren, wenn es weint. Damit ist die physiologisch korrekte Reihenfolge erneut umgekehrt; am Anfang steht nicht das Gefühl, sondern die Gefühlsreaktion, und ihr folgt die Produktion des Affekts. Wie im *Werther* gehen bei Jacobi die Zeichen dem, was sie anzeigen, voraus. Zeitgenössische Kritiker der Empfindsamkeit, so Pockels, haben das als Indiz für ›Überspanntheit‹ und ›Verzärtelung‹ in der »Siegwartschen Epoche« gedeutet.[112] Der Pädagoge Joachim Heinrich Campe wiederum unterscheidet in einer Abhandlung, die im selben Jahr wie der *Woldemar* erscheint, zwischen »Empfindsamkeit« und »Empfindelei«, wobei der erste Typus einer natürlichen Sensibilität, der zweite einer gekünstelten Gefühlsprätention entspricht.[113] Die bei Jacobi dargestellte Komplexität der Verschiebung vom sekundären zum primären Zeichen, die sich im Tränenfluss als Gefühlsauslöser paradox vollzieht, wird damit jedoch nicht ausreichend erfasst. Denn die Priorität der Tränen signalisiert weder eine Überreizung der Sinne noch eine bloß zur Schau gestellte Affektsuggestion, sondern eine Verwandlung der Wirkung zur Ursache, die das Zeichen ins Zentrum stellt und das, was es anzeigt, auf eine nachrangige Position rückt. Jacobis Roman ist hier in der Schilderung einer vielschichtigen Affektlage weitaus präziser als die zeitgenössische Wissenschaft zum Thema, etwa die Anthropologie, wie sie durch Ernst Platner programmtisch begründet wurde.[114]

111 Tiecks Held repräsentiert damit eine durch die Kultur der Empfindsamkeit geprägte Variante des klassischen Verführertypus, wie ihn auch Lovelace in Richardsons *Clarissa* (1748) verkörpert. Eine Zwischenstufe auf dem Weg dorthin zeigt uns Sophia von La Roche in der Figur des Lord Seymour aus ihrem Roman *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771), den Egozentrik, Rücksichtslosigkeit und melancholische Verletzlichkeit gleichermaßen kennzeichnen.

112 Pockels, Über die Verschiedenheit und Mischung der Charaktere, S. 39. In den *Fragmenten zur Kenntniß und Belehrung des menschlichen Herzens* erklärt Pockels: »Die Empfindsamkeit ist eine der schädlichsten Krankheiten der menschlichen Seele.« (S. 131 f.)

113 Joachim Heinrich Campe, Ueber Empfindsamkeit und Empfindelei in pädagogischer Hinsicht, Hamburg 1779, S. 5 ff.

114 Ernst Platner, Anthropologie für Aerzte und Weltweise. Erster Theil, Leipzig 1772, insb. S. 178 ff. (über die Wirkungen der Einbildungskraft auf das Gemüt). Vgl. zu

Die zweite zentrale Bedeutungsebene, auf der sich die Zeichensprache der Tränen in Jacobis Roman ansiedelt, ist die sexuelle. Sie entstammt nach einer von Roland Barthes für den *Werther* vorgeschlagenen Formulierung der ›rauschhaften Energie‹, die »man das Imaginäre nennt«.[115] Auch sie schafft die Möglichkeit zu einer fluiden Konstitution des Subjekts, das sie, wie in einer zentralen Sequenz des Textes sichtbar wird, paradoxerweise erst über Akte der Entgrenzung konstituiert. Allwina muss sich auf eine Reise begeben, verabschiedet sich von Woldemar und bittet Henriette, in ihrer Abwesenheit gleichsam ihre Rolle zu übernehmen. Sie stehe nun, heißt es, für beide, für sich selbst und die Ehefrau. Diese Aussage wird durch das erotisch geprägte Tableau veranschaulicht, das Allwina arrangiert:

> Damit ergriff sie, in liebevollem Auffahren, mit dem einen Arm die Freundinn, mit dem andern den Mann, und herzte sie gegen einander, und drückte sie an sich aus allen Kräften; und indem sie nachließ, zerfloß in englisches Lächeln ihr Gesicht; und an ihm herab sah man – wie wenn eine sonnichte Wolke sanft und schnell sich ergießt – Thränen der Zärtlichkeit und der Freude rinnen.[116]

Die Ehefrau vereinigt in einer symbolkräftigen Bewegung ihren Mann und ihre Freundin, die hier ersatzweise vermählt werden. Indem sie beide küsst und an sich drückt, löst sie eine deutlich sexuelle Reaktion aus, wie sie im ›sanften und schnellen‹ Erguss der Tränen angezeigt ist. Aus dem symbolischen wird damit, metaphorisch illustriert, ein erotischer Akt, der das, was bevorsteht, schon ahnen lässt. Die triadische Konstellation verbleibt nicht auf der Stufe der hier beschwörten ›Zärtlichkeit‹, sondern gewinnt jene sexuelle Dimension, die auch die erotischen Dreieckslagen in de Laclos' wenig später publiziertem Roman *Liaisons dangereuses* (1782) aufweisen werden.

Jacobis Roman erzählt zunächst vom Scheitern erotischer Annäherung aufgrund asymmetrischer Erwartungen. Denn nachdem Allwina abgereist ist, entsteht die von Woldemar und Henriette gewünschte Intimität nicht:

> Die Rede kam von seinem Befinden, auf den gestrigen Abend – und Henriette ließ ihrem Herzen freyen Lauf. Es war so voll wahrer warmer Zärtlichkeit, und ergoß so lieblich gegen ihn die schöne Fülle, daß er davon ent-

Jacobi die knappe Analyse bei Carmen Götz, Friedrich Heinrich Jacobi im Kontext der Aufklärung. Diskurse zwischen Philosophie, Medizin und Literatur, Hamburg 2008, S. 93 und 235 ff.

115 Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, S. 102.

116 Jacobi, Woldemar, S. 54.

> weder in gleiche Rührung, oder in die äußerste Verstockung gerathen mußte. – Das letztere geschah. – Kaltes freundliches Lächeln war seine ganze Erwiederung, und er griff nach jeder Nebensache, um die Unterhaltung gleichgültiger zu machen; besonders wenn dem armen Mädchen Thränen hervordrangen, die es mit Noth wieder einsog und darüber die Sprache verlor; – dann, sag ich, kam er unfehlbar mit einer Unterbrechung, und führte wohl gar einen Scherz herbey. – Aber Henriette beschirmte ihre Brust, daß alle diese Dolchstöße nur daran her streiften – viel *Blut* machten und wenig Wunde. *Ich komm!* rief sie plötzlich hell auf, als ob ihr jemand wiederholt gerufen hätte, und stürzte zur Thür hinaus. Woldemar war erschrocken. Er blieb noch einige Augenblicke stehen – lächelte noch einmahl, und gieng in sein Cabinet.[117]

Die Szene, die wie eine Vorwegnahme Jean Paul'scher Intimtableaus wirkt, ist von tiefgreifender Dissonanz geprägt. Henriette zeigt durch ihre Tränen und das ›Ergießen‹ von ›Zärtlichkeit‹ jene weiche Seite, die zur empfindsamen Intimität und ihrer »Sprache der Liebe« gehört.[118] Woldemar dagegen zieht sich in die ›Verstockung‹ zurück und unterbricht den Fluss der Gefühle durch witzige Bemerkungen, die wie Dolchstöße geführt werden. Gegen diese Angriffe schützt sich Henriette, indem sie ihre Haltung verändert; der Öffnung durch Tränenstrom und Zärtlichkeit folgt die Schutzreaktion, wenn sie ihre Brust zu ›beschirmen‹ sucht. Konsequent stürzt sie durch die Tür davon, indessen Woldemar starr zurückbleibt.

An der Empfindsamkeit rühmen Zeitgenossen wie Jakob Michael Reinhold Lenz gerade die »Proportion und Harmonie« der in ihr transportierten Gefühle.[119] Jacobis Szene zeigt dazu das Gegenstück: Aus der fluiden Konstellation ist nun ein Standbild geworden, aus dem Miteinander die Vereinzelung; anstelle erotischer Nähe herrscht kalte Distanz. Christian Garve forderte 1770 in einem Essay vom zeitgenössischen Erzähler, dass er eine Analyse der Affekte und Triebe liefern müsse, die den Menschen beherrschen:

> Zu denjenigen Dingen, deren Kenntniß nicht bloß Empfindung, sondern auch Zergliederung des Empfundenen verlanget, gehört die Entstehung

117 Ebd., S. 61. Herv. im Orig. Vergleichbare Romanszenen der gescheiterten Annäherung, bei denen dann die Tränen ersatzweise fließen, untersucht Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr, S. 88 ff. und S. 140 ff.

118 So Michael Ringeltaube, Von der Zärtlichkeit, Breslau und Leipzig 1765, S. 93: »Alsdenn ist die Sprache der Zärtlichkeit die einnehmende Sprache der Liebe.«

119 Jakob Michael Reinhold Lenz, Meinungen eines Laien den Geistlichen zugeeignet (1773), in: Ders., Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 2, S. 526–564, hier S. 527.

> und die Abwechselung der Begierden; aber noch weit mehr die Art der Erzeugung und der Entwickelung der Ideen selbst, der Mechanismus nach welchem die Seele bey ihren Operationen verfährt, die Triebwerke und die Gesetze ihrer Bewegungen.[120]

Genau diese von Garve postulierte ›Zergliederung der Empfindungen‹, die das psychische Geschehen seziert, bietet *Woldemar* in den Szenen der gescheiterten Intimität, wie sie seinen Schluss bestimmen. Dem fluiden Körper der unerfüllten sexuellen Wünsche kontrastiert hier der steife Körper im Zeichen eines ›erstarrenden Herzens‹, unter dem auch Allwill in Jacobis erstem Roman leidet. Auf die Tränen als Chiffre für das Verfließende des Eros antwortet der geschlossene und konsequent distanzierte Leib Woldemars mit den Zeichen der Verweigerung. Hinter der Charakterisierung des erstarrten Körpers, die wiederum an Werthers ›Austrocknung‹ nach dem Abschied von Lotte erinnert, verbirgt sich nicht zuletzt eine medizinische Anspielung, die informierte Leserinnen und Leser leicht durchschauen konnten. Gemäß der zeitgenössischen Forschung über die Masturbation, wie sie sich in Tissots Onanie-Studie von 1758 beziehungsweise 1760 bündig zusammengefasst findet, galt es als sicher, dass häufige Selbstbefriedigung zu Starrsucht, Paroxismen und Lähmungen führen musste. Tissot berichtet von mehreren Fällen, in denen männliche Patienten, die sich exzessiv der Onanie hingegeben hatten, ihre Beine nicht mehr bewegen konnten und eine »völlige Steifigkeit des ganzen Körpers« aufwiesen.[121] Die Lähmung erstreckte sich dabei vorwiegend auf die Extremitäten, zuweilen auch auf den Verdauungsapparat. Im humoralpathologischen Kontext liegt diese Befundsituation nahe, weil die Masturbation – ähnlich wie der promiskuöse sexuelle Exzess – nach ärztlicher Überzeugung eine Austrocknung der Säfte und damit eine Einschränkung der Beweglichkeit erzeugt. Woldemars Symptomatik verweist also gemäß Tissots Diagnostik auf die Ersatzhandlungen, zu denen er angesichts seiner unerfüllten Liebe Zuflucht ge-

120 Christian Garve, Betrachtung einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neuern Schriftsteller, insbesondere der Dichter, in: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 10 (1770), 1. Stück, S. 9–11; 2. Stück, S. 189–193, hier S. 190.

121 Samuel Auguste Tissot, Die Onanie, oder Abhandlung über die Krankheiten, die von der Selbstbefleckung herrühren. Nach der dritten, beträchtlich vermehrten Ausgabe aus dem Französischen neu übersetzt, Eisenach 1770, S. 45 (= L'onanisme. Dissertation sur les maladies produites par la masturbation, 1760; editio princeps 1758 in lateinischer Sprache: »Tentamen de morbis ex manustupratione«).

nommen hat.[122] Dass vor allem bei empfindsamen Charakteren – beiderlei Geschlechts – eine gesteigerte Neigung zur Masturbation vorliege, behauptet im übrigen Pockels in der ersten Sammlung seiner *Fragmente zur Kenntniß und Belehrung des menschlichen Herzens* (1788).[123]

In der physischen Erstarrung, die auf die seelische Spannung reagiert, vollzieht sich die Aufhebung des fluiden Ich. Humoralpathologisch betrachtet resultiert die Austrocknung, wie sie zurückhaltender auch schon bei Werther diagnostiziert wird, aus dem übermäßigen Abfluss der Körpersäfte, der im Tränenstrom und in der Masturbation erfolgt.[124] An den Platz des verflüssigten, offenen, grenzüberschreitenden Subjekts tritt nun ein fester, unbeweglicher, gänzlich erstarrter Mensch:

> Er saß, den Kopf umgedreht, nach der Wand, gegen die er das Gesicht gequetscht hatte, wie aus Begierde sie mit den Zähnen zu fassen; die Arme vorwärts steif ausgestreckt, und die Hände los gefalten; die Beine hiengen, gezuckt, längst dem Sessel, so daß sie nur mit der Spitze den Boden berührten.[125]

Hier zeigt sich, wie schon in den Momenten der gescheiterten Annäherung, das erstarrte Ich, das die Grenze zwischen den Körpern, anders als das fluide Subjekt, nicht überwindet und sein Gegenüber auch durch Empfindung qua Imagination nicht mehr wahrnehmen kann. In seinem großen *Titan*-Roman (1800–1803), der von Jacobi beeinflusst ist, wird auch Jean Paul mit dieser Opposition zwischen dem fluiden Ich der Tränen und der Erstarrung des Paroxismus arbeiten.[126] An Jacobi schreibt Jean Paul am 3. Dezember 1798, während der Arbeit am ersten *Titan*-Band, sein Titelheld sei durch »genialische Parzia-

122 Vgl. zu den Fallbeschreibungen ebd., S. 46 ff.

123 Pockels, Fragmente zur Kenntniß und Belehrung des menschlichen Herzens, S. 131 f. (»Ich möchte beynahe behaupten, unerachtet ich kein Arzt bin, daß die meisten empfindsamen Leute Onanisten geworden sind, oder noch sind, und daß sonderlich dies der Fall bey dem weiblichen Geschlecht ist.«)

124 Man mag sich hier auch an Werthers Unfähigkeit zum Weinen nach dem Abschied von Lotte erinnern; in der damaligen Medizin betrachtete man trockene Augen als Anzeichen für Masturbation. Vgl. Koschorke, Körperströme und Schriftverkehr, S. 94.

125 Jacobi, Woldemar, S. 66.

126 Für die fluide Subjektivität steht der Held Albano, für das starre, kalte Element sein Ziehvater Gaspard. Vgl. Jean Paul, Titan, in: Sämtliche Werke, Bd. I.3, S. 7–830, hier S. 37. Dazu aus stärker philosophischer Vergleichsperspektive Oliver Koch, Individualität als Fundamentalgefühl. Zur Metaphysik der Person bei Jacobi und Jean Paul, Hamburg 2013, S. 297 ff.

lität« geprägt – eine Haltung der autistisch-selektiven Selbstwahrnehmung, die vergleichbar bei Woldemar auftritt.[127]

Am Ende kommt es doch noch zu einem intimen Ereignis, das durch eine aufschlussreiche Perspektivänderung angezeigt wird:

> Er stürzte sich von neuem auf den Boden – ›Beste, Beste auf Erden – habe Mitleiden – verlaß mich nicht!‹ – verbarg sein Gesicht in Henriettens Schoos, und brach in eine Fluth von Thränen aus. – Woldemar! sagte Henriette mit gebrochener Stimme – dich verlassen? *Dich,* für den ich alles verließ? – … ›Ach!‹ sagte Woldemar, indem er sein Gesicht wieder in die Höhe richtete – ›ich wollte daß ich mein Herz fassen könnte, wie ein Weib ihre Brust, und Dich nöthigen es zu trinken – damit Dir alles zu Theil würde, Dir nur alles zu gut käme von mir, eh es dahin ist; – damit nur dies unaussprechliche *Gefühl hier*, gerechtfertiget würde – und *Bleiben* erhielt – und dereinst gen Himmel stieg! *O das* nur: die Erfüllung meines Glaubens, die Rettung meiner Liebe, der Liebe – die ich fühle – und die ich *wähnte*; *der*, ein *Wesen*, eine sichere Stätte auf ewig; – und ich will, ohne Klage, vergehen, will verloren seyn!‹ – Er senkte sich wieder. Und Henriette …[128]

Erstmals ist es Woldemar, der im Zusammensein mit Henriette Tränen vergießt. Die sexuelle Explizitheit der hier beschriebenen Bewegungen des Hebens und Senkens in Verbindung mit dem im »Schoos« vergossenen Tränenstrom verraten den zeitgenössischen Leserinnen und Lesern, dass es sich um eine nicht nur im empfindsamen Sinn intime Szene handelt. Wie provokant die explizite Erwähnung des weiblichen Unterleibes im späten 18. Jahrhundert noch ist, zeigt der Umstand, dass Goethe diesbezüglich Selbstzensur übt; während Gretchen im frühen, unpublizierten *Faust* (1773–1775) ausruft: »Mein Schoos! Gott! Drängt / Sich nach ihm hin«, wird daraus in der publizierten Fragment-Version von 1790: »Mein Busen drängt / Sich nach ihm hin.«[129] Wenn Jacobis Erzähler erklärt, er hätte sich mit der »Beschreibung« seines »Auftritts« besser »gar nicht versündigt«, so offenbart das den sexuellen Subtext endgültig.[130] Beendet wird der Abschnitt durch die ominösen drei Punkte,

127 [Jean Paul Friedrich Richter (Jean Paul),] Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Preußischen Akademie der Wissenschaften begründet von Eduard Berend, Weimar 1927 ff., Bd. III.3, S. 129.

128 Jacobi, Woldemar, S. 67. Herv. im Orig.

129 MA 1.2, S. 172 (V. 1099 f.); MA 3.1, S. 575 (V. 1709 f.). Vgl. zum ›Schoos‹ auch Jacobi, Woldemar, S. 62.

130 Jacobi, Woldemar, S. 67.

die auf das »Und Henriette« folgen und den Vollzug des Liebesaktes andeuten. Nicht erst Kleist versteht durch seine Interpunktionspraxis moralisch unerlaubte Aussagen zu lancieren.

Zum wahren Glück führt diese späte Liebesszene nicht. Woldemar, der verheiratet ist, muss fortan auf Henriette verzichten. Die Erstarrung, die zuvor das fluide Ich aufhielt, um es an der Erfüllung seiner erotischen Wünsche zu hindern, wird am Ende aufgelöst. Das Finale des Romans, das eher einer Dissonanz als einer wirklichen Lösung gleicht, wie Schlegel schon monierte, zeigt uns einen beruhigten Helden. Woldemar ist von seinen konvulsivischen Tränenflüssen und vom ihnen folgenden Paroxismus befreit. Die Opposition zwischen flüssigem und starrem Ich scheint überwunden: »Bis auf den folgenden Tag läuterte sich sein Zustand; die fieberhaften Bewegungen hörten auf: er schwebte nicht mehr in Entzückungen; aber Beruhigung, stille Zufriedenheit traten an seine Stelle.«[131] Wie es zu diesem Umschwung kommt, wird nicht näher beschrieben. Ob hier eine medizinische Kur gegen sinnliche Exzesse im Sinne der Empfehlungen Tissots stattfand, bleibt offen. Definitiv auszuschließen wäre jenes Rezept einer verfeinerten Sensibilisierung, zu der hinzuführen nach Auffassung der Apologeten empfindsamer Pädagogik die Literatur berufen ist. Dieses Verfahren, wie es der Dessauer Schulmann Johann Jakob Mochel in einem Loblied auf Goethes *Stella* (1775) beschreibt, findet bei Jacobi keine Anwendung.[132] Denn Woldemar gelangt geradezu bruchlos, ohne präzeptorale Unterweisung oder Selbstbildung, vom empfindsamen Schwärmer zum Entsagenden. Dass der Glaube eine wesentliche Rolle spielt, wo aus sinnlicher Liebe bloße Freundschaft wird, lässt der Roman mit seiner quietistischen Schlusswendung zumindest ahnen.[133] Nach Schlegels kritischer Einschätzung, die sich allerdings schon auf die philosophisch aufgerüstete Fassung von 1796 bezieht, wagt Jacobis Text als ein ›theologisches Kunstwerk‹ am Ende einen »Salto mortale in den Abgrund der göttlichen Barmherzigkeit«.[134] Wer ihn übersteht, weint nicht mehr, weil er die Freuden und Leiden der Affekte überwunden hat.

131 Ebd., S. 67 f.

132 [Johann Jakob Mochel,] Johann Jakob Mochels Reliquien verschiedener philosophischen, pädagogischen, poetischen und anderer Aufsätze, gesammelt von Christian Schmohl, Halle 1780, S. 150 ff. Wiederabdruck in: Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte, hier S. 126–132.

133 Jacobi, Woldemar, S. 68. Der offene Schluss, der auf die »schrecklichsten Folgen« (ebd.) künftig sich auswirkender vergangener Verwicklungen verweist, lässt allerdings ahnen, dass die innere Beruhigung, die Henriette und Woldemar erfahren, nicht dauerhaft bleiben wird.

134 KA II, S. 77.

4. Fazit

Die Träne fungiert im empfindsamen Roman als paradoxer Ausdruck der Konstitution des Subjekts im Moment seiner emotionalen Entgrenzung. Der flüssige Charakter der Träne erzeugt ein fluides Subjekt, das teilhat an externen Energien: denen der Literatur, der Natur oder der Gefühle und Körper anderer. Die Träne zeigt ein Ich, das sich komplementär zur rationalen Selbstorganisation nicht auf Konzentration durch eigene Begrenzung, vielmehr auf fluide Entäußerung gründet. Indem es sich in Natur und Literatur hineinfühlt oder in externe Lebenszusammenhänge imaginär vorarbeitet, hebt es die strenge Grenze auf, die es vom Außen trennt. Es wird selbst zu einem verflüssigten Ich, dessen Tränen nicht nur Ausdruck der Teilhabe am Anderen, sondern Indiz für seine unfeste Beschaffenheit sind. Das Ich konstituiert sich im Grunde erst über die Tränen, die als primäre Zeichen einen nachträglich wahrnehmbaren affektiven Zustand anzeigen. Ihn kann das Subjekt einzig erfahren, wenn er im Weinen manifest geworden ist. Als Zeichen sind die Tränen kein Indiz für ein vorab vorhandenes Gefühl, sondern dessen Produzenten. Die sexuelle Nebenbedeutung des Tränenstroms unterliegt dabei derselben Ökonomie wie die Selbstwahrnehmung im tränenreichen Affekt. Sie produziert ein a priori leeres Subjekt, das über temporäre Affekte eine jeweils momentane fluide Identität gewinnt. »Wer ist dieses ›ich‹, das Tränen in den Augen hat?«, fragt Roland Barthes in seinen *Fragmenten einer Sprache der Liebe* (1977).[135] Bezogen auf die beiden empfindsamen Romane der vorliegenden Untersuchung lautet die Antwort: Das weinende Ich gleicht selbst den Tränen, die es vergießt, indem es sich in einen flüssigen Zustand der unfesten Identität begibt.

Der empfindsame Diskurs bringt damit ein ähnlich formelles, unsubstantielles, für Projektionsleistungen offenes Ich hervor, wie es um 1800 auch die Frühromantik in ihren Texten beleuchten wird. An genau diesem Ich-Begriff arbeitet sich später die Kritik der Romantik ab, die über Hegel, Heine und Kierkegaard bis zu Carl Schmitt führt.[136] Jean Paul nennt die Vertreter des radi-

135 Barthes, Fragmente einer Sprache der Liebe, S. 252.

136 Festgemacht wird diese Kritik zumeist an der romantischen Ironie und deren aus Fichtes *Wissenschaftslehre* (1794/95) abgeleitetem Subjektbegriff: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik (1816 ff.), in: Ders., Werke, Bd. 13, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, S. 96 f.; Sören Kierkegaard, Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates (1841). Unter Mitarbeit von Rose Hirsch übers. von Emanuel Hirsch, Frankfurt

kalen Subjektivismus 1804 in seiner *Vorschule der Ästhetik* die »ausgeleerten Selbstlinge jetziger Zeit«, die »Beispiele ruchloser Geistes-Gegenwart« lieferten.[137] Das bezieht sich polemisch auf die Generation der romantischen Autoren und ihren Hang zu solipsistischen Charakteren ohne Moral, lässt sich aber auch auf das fluide Ich jener weinenden Helden anwenden, die im empfindsamen Roman der 1770er Jahre auftreten.

a. M. 1976, S. 275 ff.; Heinrich Heine, Die romantische Schule (1835), in: Ders., Sämtliche Schriften, hg. von Klaus Briegleb, München 1968–1976, Bd. 3, S. 357–504, hier S. 374 f.; Carl Schmitt, Politische Romantik, München und Leipzig 1919, S. 24 f. – Dazu auch Karl Heinz Bohrer, Die Kritik der Romantik, Frankfurt a. M. 1988, S. 62 ff., S. 97 ff., S. 138 ff. und S. 284 ff.

137 Jean Paul, Vorschule der Ästhetik (1804), S. 59.

VIKTORIA TAKE-WALTER

»DES PÖBELS HERZEN SIND MEIN.«[1] SCHILLERS ABGRENZUNG UND FUNKTIONALISIERUNG DER PLEBS ALS PROGRAMM

Abstracts:

Ausgehend von Friedrich Schillers Kanonisierung als Dichter eines ›ganzen‹, das heißt in seiner Rezeption vereinten ›Volks‹, geht mein Beitrag seiner Verwendung und Funktionalisierung des ›Pöbels‹ als Terminus nach. Im Rückgriff auf begriffsgeschichtliche und kulturwissenschaftliche Studien wird der eher pejorative und abgrenzende Gebrauch des ›Pöbels‹ als provokative Publikumsadressierung verstanden und am Beispiel ausgewählter Dramen (*Die Räuber*, *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, *Don Karlos*, *Wallensteins Tod* und *Maria Stuart*) sowie kunsttheoretischer Schriften (unter anderem *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst*) untersucht. Der Überblick ist um eine chronologische Einordnung bemüht und zielt darauf, herauszuarbeiten, welche semantischen Tendenzen sich in den Zuschreibungen der Plebs durch die *dramatis personae* vermitteln. Obwohl man annehmen könnte, dass sich Schillers Einstellung zum Volk mit den Ereignissen der Französischen Revolution ändert, kommt meine Analyse zu dem Schluss, dass die dramatisch inszenierte Rede vom ›Pöbel‹ – über Schillers verschiedene Werkphasen hinweg – immer schon die Idee einer ›ästhetischen Erziehung‹ des Publikums mit sich führt.

Building on Friedrich Schiller's canonisation as a poet of the entire nation that was united in the reception of his works, at least in the 19th century, I examine his utilisation and functionalisation of the term ›Pöbel‹ (rabble). According to concepts of history of ideas and cultural studies, I understand the usage, however pejorative and excluding, as a provocative means of addressing the audience. Analysing selected dramas (*Die Räuber*, *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, *Don Karlos*, *Wallensteins Tod* and *Maria Stuart*) as well as some of Schiller's theoretical texts (for example *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst*), I map out the semantic tendencies of the term which are expressed by the *dramatis personae*. Although it could be assumed that Schiller's view of the people may have changed over the events of the French Revolution, I conclude that Schiller used the term ›Pöbel‹ as a dramaturgical tool to ›aesthetically educate‹ his audience during all stages of his career.

1 Schillers Werke. Nationalausgabe [abgekürzt: NA], Bd. 4: Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Erstausgabe 1783, hg. von Edith Nahler und Horst Nahler, Weimar 1983, S. 62 (Fiesko im Zweiten Aufzug, Achtzehnten Auftritt).

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-003

I. Einleitung: Schiller – ein Dichter des ›ganzen Volks‹?

Zum Anlass der Schillerfeiern, die 1859 an vielen Orten in Europa und der Welt ausgerichtet wurden, um den 100. Geburtstag des Dramatikers zu begehen und das politische Sendungsbewusstsein einer homogenen, deutschen Sprach- und Kulturgemeinschaft in die Öffentlichkeit zu transportieren,[2] hielt Ludwig Walesrode in Altona bei Hamburg eine bemerkenswerte Festrede mit dem Titel *Friedrich Schiller und sein Volk*.[3] Walesrode war ein seinerzeit bekannter Publizist, der als liberaler Demokrat und Redakteur literarischer Wochenzeitschriften bereits Erfahrungen mit der preußischen Zensur gemacht hatte. Sein Beispiel zeigt, wie eng die Feiern im deutschsprachigen Raum mit einer Nationalbewegung verbunden waren, die den »Diskurs über die Gestalt des Nationalen« anhand des »universal deutbare[n] Friedrich Schiller«[4] führte. Dass dieser Diskurs gleichermaßen konservative wie demokratische,[5] zum Teil »in ein und derselben Stadt verschiedene Nationsbilder zu adressieren«[6] vermochte,[7] haben die vielen Forschungen zur Schiller-Rezeption in den Gedenk-

2 Vgl. die umfangreiche Analyse von Thorsten Logge, Zur medialen Konstruktion des Nationalen. Die Schillerfeiern 1859 in Europa und Nordamerika, Göttingen 2014.

3 Ludwig Walesrode, Friedrich Schiller und sein Volk. Festrede, gehalten am 10. November 1859 im großen Saale des Bürger-Vereins zu Altona, Hamburg 1859.

4 Logge, Zur medialen Konstruktion des Nationalen, S. 393.

5 Dass es sich bei den Schillerfeiern um überwiegend bürgerliche Feste gehandelt habe, betont Helmut Koopmann, Schiller und die Folgen, Stuttgart 2016, S. 108 ff. (»1859: Alle Welt feiert Schiller«): »[N]och nie zuvor hatte es für einen deutschen Dichter ähnliche Massendemonstrationen [ge]geben. Die Feiernden kamen aus allen sozialen Schichten: Arbeiter, Bürger, Unternehmer, aber auch aus dem Reformadel fanden sich Teilnehmer.« (S. 110) Dabei sieht er die Akteure vorwiegend auf Seiten der bürgerlichen Opposition, vgl. S. 108: »Schiller-Feste wurden zu Sprachrohren einer nicht angepaßten bürgerlichen Opposition im Deutschland des Vormärz; in Schillers Namen wurde Zensurfreiheit gefordert, und durch Inszenierungen des ›Wilhelm Tell‹ wurde die Verkündigung der Grundrechte durch das Frankfurter Paulskirchenparlament quasi poetisch legitimiert.«

6 Logge, Zur medialen Konstruktion des Nationalen, S. 393.

7 So kommt Logge am Beispiel der Berliner Schillerfeiern zu dem Schluss, »dass die mediale Vernetzung der Festorte unabhängig von der politischen oder weltanschaulichen Haltung der jeweils berichtenden Zeitung zur Feier oder ihren Urhebern funktionierte« (S. 184). Es sei »keine Überraschung, dass ausgesprochen national ausgerichtete Zeitungen großen Wert darauf legten, einen nationalen Charakter der Schillerfeier herauszuarbeiten.« (Ebd.) Ausgehend von der medialen Berichterstattung formuliert Logge die Beobachtung, wichtig sei v. a. die Darstellung der Nation »als Handlungsgemeinschaft« (S. 185) gewesen. Vgl. auch Michael Ott, »Denn er war unser!« Zu den Ritualen des Schiller-Gedenkens, in: Friedrich Schiller, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2005, S. 127–137, hier S. 128.

feiern des 19. und 20. Jahrhunderts deutlich herausgearbeitet.[8] Walesrodes bislang unbeachtet gebliebene Rede interessiert in diesem Zusammenhang, weil sie in der Art und Weise ihrer Huldigung von Schillers »Culturepoche«[9] als stellvertretend für eine Rezeptionshaltung betrachtet werden kann, die den Dichter im 19. Jahrhundert gemeinsam mit Goethe zum »Dioskurenpaar des Genius«[10] erklärte. Dass diese Kanonisierung nicht ohne Deutungskämpfe erfolgte,[11] lässt sich an Walesrodes Rede ebenso ablesen wie das frühe Bewusstsein um divergierende, gegenläufige Zuschreibungen des Dramatikers, die Walesrode mit rhetorischer Eloquenz in einem kohärenten Schiller-Bild zu versöhnen sucht. Dabei wird insbesondere Schillers Volksnähe in das Zentrum gerückt. Den im Vorfeld der Feiern erhobenen Einwand gegen die Politisierung Schillers als Dichter eines ganzen Volks,[12] lässt Walesrode im Kreis der Altonaer[13] Festgemeinde als rhetorische Frage wiederkehren: »Und ob Er [Schiller, V. T. W.] wirklich und wahrhaft des Volkes gewesen?«[14]

8 Vgl. u. a. Schiller – Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland, 2 Bde., hg. von Norbert Oellers, Frankfurt a. M., 1970/1976; Rainer Noltenius, Dichterfeiern in Deutschland. Rezeptionsgeschichte als Sozialgeschichte am Beispiel der Schiller- und Freiligrath-Feiern, München 1984; Ute Gerhard, Schiller als »Religion«. Literarische Signaturen des XIX. Jahrhunderts, München 1994; zur politischen Vereinnahmung im NS vgl. Klassiker in finsteren Zeiten 1933–1945. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, 2 Bde., hg. von Bernhard Zeller, Marbach a. N. 1983; Claudia Albert, Schiller-Rezeption im George-Kreis und im Nationalsozialismus, in: Friedrich Schiller in Europa: Konstellationen und Erscheinungsformen einer politischen und ideologischen Rezeption im europäischen Raum vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, hg. von Anne Feler, Heidelberg 2013, S. 35–48.

9 Walesrode, Festrede (1859), S. 4.

10 Ebd., S. 6.

11 Vgl. Ott, Zu den Ritualen des Schiller-Gedenkens, S. 131.

12 Die rhetorische Frage, ob »Friedrich Schiller überhaupt das größte Dichtergenie […] aller Völker und aller Zeiten« oder »auch nur der größte Dichter seines Volkes« (Walesrode, Festrede (1859), S. 11) gewesen sei, beantwortet er mit dem Hinweis, »nicht das Genie des Geistes«, sondern »seines Herzens« (ebd.) sei es gewesen, »wodurch Friedrich Schiller der unsterbliche Lieblingsdichter seines Volkes wurde«; demütig, aber bestimmt ordnet er ihn in die Tradition Homers, Dante und Shakespeares ein.

13 Walesrode hielt die Rede in seinem Geburtsort, wenngleich dies aber nicht der einzige Grund für die Ortswahl gewesen sein dürfte (vgl. Anm. 17). Im Schillergedenkjahr 1859 gehörte Altona zum Herzogtum Holstein und dem Königreich Dänemark an. Wohl auch deshalb unterbleiben ausdrücklich demokratische Forderungen in der Rede. Der historische Kontext von Walesrodes Rede deutet darauf hin, welche politische Relevanz die Schillerfeiern gerade an den Grenzen des Deutschen Bundes besaßen

14 Walesrode, Festrede (1859), S. 7.

In seiner Antwort nimmt Walesrode weniger Schillers bürgerliche Herkunft, sondern vielmehr die Ambivalenz seiner Zuschreibungen als Dichter des Volks einerseits (»Er war unser«[15]) und seine (vermeintliche) »Befangen[heit] von einem idealen Wahne«[16] andererseits zum Anlass, um die Feiern gegen ihre Kritiker[17] zu verteidigen. Dem von konservativer Seite erhobenen Vorwurf, dass die Schillerfeiern »in ihrem innersten Kern eigentlich nur den ›Kultus des Genius‹ bezwecke[n]«,[18] das heißt die Sakralisierung des Dichters unter politischen Prämissen betreiben würden, hält er die Überzeitlichkeit und Ubiquität von Schillers Werken entgegen. Zur Untermauerung der Lobrede führt er die Freiheit der Gesinnung an, die sich als »ungebändigter, alle Formen sprengender Freiheitssinn«[19] zunächst in Schillers frühen Dramen Bahn gebrochen habe. In der Folge werden sowohl Beispiele aus den *Räubern*, der *Verschwörung des Fiesko zu Genua*, *Don Karlos* und *Kabale und Liebe* genannt, als auch aus dem *Wallenstein* und *Wilhelm Tell* angeführt.[20] Wird Schillers Bedeutung für das Volk

15 Ebd. nimmt Walesrode Bezug auf Goethes Epilog zu Schillers *Lied von der Glocke*, den er 1805 nach dem Tod des Dichterkollegen auf dessen Andenken verfasste, und damit »der Heroisierung des Freundes den Weg bereitet[e]«, vgl. Norbert Oellers, Schiller – Elend der Geschichte, Glanz der Kunst, Stuttgart 2006, S. 14. Insgesamt dreimal (V. 17, V. 25 und V. 72) lässt Goethe darin »Denn er war unser!« sekundieren. Zit. nach Schiller – Zeitgenosse aller Epochen, Bd. I, S. 484.

16 Walesrode, Festrede (1859), S. 9.

17 Eine der einflussreichsten Kritiken wurde von der *Neuen Preußischen Zeitung* am 10. November 1859, d.h. am Tag von Walesrodes Rede, anonym veröffentlicht (Nr. 263; abgedruckt in Schiller – Zeitgenosse aller Epochen, Bd. I, S. 466–477). Walesrode stand Preußen, insbesondere seinen restriktiven Zensurmaßnahmen, überaus kritisch gegenüber; eine Haltung, die er u.a. auch publizistisch wiederholt vertrat. Immer wieder wurde er deshalb von rechter Seite angefeindet (bzw. vorübergehend inhaftiert). Walesrode hatte die *Neue Preußische Zeitung*, die »1848 gleichsam zum Schutz des Königtums gegründet worden [war] und sich in kurzer Zeit zu einem einflußreichen Organ der Konservativen, des altpreußischen Adels, der kirchlichen Orthodoxie entwickelt [hatte]« (Schiller – Zeitgenosse aller Epochen, Bd. I, S. 588), offenbar vor seiner Rede gelesen, da er in mehreren Anspielungen auf die in diesem Zeitungsartikel erhobenen Vorwürfe eingeht; so u.a. darauf, bei den Schillerfeiern handele es sich um einen »Kultus des Genius«. Die *Neue Preußische Zeitung* hatte eben diese Kritik mit dem Zusatz verbunden, es handele sich um ein zutiefst »heidnische[s]« und tendenziöses Programm (ebd., S. 469).

18 Schiller – Zeitgenosse aller Epochen, Bd. I, S. 469.

19 Walesrode, Festrede (1859), S. 14.

20 Während Walesrode an den *Räubern* v.a. die Wirkung von Schillers Dramenerstling und die Resonanz des Publikums als »richtigen Instinkt« (ebd.) lobt, die Popularität also weniger dem Drama selbst als seiner Rezeption zuschreibt, hebt er in der *Verschwörung des Fiesko zu Genua* die Figur »des starren Republikaners Verrina« hervor, in dem man »das freie Herz des Dichters pochen« (ebd.) höre. Eine geradezu religiöse

zunächst noch mit seiner »Begeisterung […] für freie Menschen- und Bürgerwürde«[21] erklärt, bereitet dieses Argument im Laufe der Rede jedoch kaum mehr den Ausgangspunkt für demokratische Forderungen vor; vielmehr wird der Freiheitsbegriff innerhalb des ästhetischen Bezugsrahmens verortet, nämlich der Autonomie der Kunst und seiner klassischen Exemplarität. Als Walesrode zuletzt die Verbrüderung des »ganze[n] deutsche[n] Volks«[22] am Rütli lobt, hebt er vor allem auf Schillers dramaturgische Form der Verdichtung imaginärer Gemeinschaften ab, um in der versöhnlichen Absicht zu schließen, dass »[j]edes dieser Dramen [als] glorreicher Heldenzug« gelten dürfe, »den Friedrich Schiller für die Freiheit seines Volkes unternahm«.[23]

Walesrodes Rede scheint damit in prägnanter Weise Anteil an der Kanonisierung Schillers zu haben, der erst im Zuge der Performativität des Gedenkens und der fortwährenden Rezeption zum »klassischen« Dichterfürsten wird. Allerdings überdecken seine Argumente, die Schillers Volksnähe betonen, zugleich die Heterogenität und Brüche der Deutung. So wirft unter anderem der Versuch, Schillers Sprache für den hochkulturellen Umgang zu reservieren, auch ein Schlaglicht auf das Bemühen um Steuerung der zunehmenden Popularität: »Dieser Sprache, in der sich nur Hohes und Edles sagen läßt, und die das Gemeine fern hält.«[24]

Würdigung als ein »Stück Passionsgeschichte aus dem Leben des deutschen Volkes« erfährt das bürgerliche Trauerspiel *Kabale und Liebe*, in dem Schiller »die schmachvollen Zustände seiner Zeit an das Licht der Bühnenlampen gezogen« (ebd.) habe. Walesrode zählt dazu sowohl das Schicksal der »unglücklichen Musikantentochter Louise Miller« (ebd.) als auch die Kammerdiener-Szene, in der die Kritik am Söldnertum, in »de[m] mit siebentausend Landeskindern bezahlten Brillantschmuck« (S. 15), zum Ausdruck kommt. Das Stück wird insbesondere für seine realistisch-mimetische Darstellung gelobt, deren poetische Wahrheit zu einer großen Anteilnahme im Publikum geführt habe: »Jeder fühlt's an sich, als hätt' er's mit gelebt!« (Ebd.) Eher verhalten wirkt dagegen das Lob des *Don Karlos* als Märtyrerdrama, über das Walesrode urteilt, hier schreite »die Begeisterung des Dichters für freie Menschen- und Bürgerwürde mit dem Pathos des schwungvollen Gedankens im maßvollen Kothurnschritt über die Bühne« (ebd.). Bezeichnenderweise wird an dem Stück, das der Französischen Revolution am nächsten steht, ausgerechnet »die finstere Majestät des katholischen Königs« kritisiert, die »wie ein irrer Schatten durch die Dichtung wandelt« (ebd.). Die Klimax der huldigenden Interpretationen, die Schillers Volksnähe betonen, endet mit dem Beispiel *Wilhelm Tell*, in dem »uns dagegen [frisch] der Odem der Freiheit [anweht]« (ebd.).

21 Ebd., S. 15.
22 Ebd., S. 16.
23 Ebd.
24 Ebd., S. 17.

Dabei wäre aus heutiger Perspektive zu prüfen, welchen wirkungsästhetischen Voraussetzungen sich Schillers Darstellung des Volks als (s)eines potentiellen Publikums verdankt. Dahinter tritt die ohnehin vereinfachte Vorstellung des Dichters als eines vorbehaltlosen Vertreters demokratischer Absichten zurück.[25] Dass Schillers dramatische Konzeption in grundsätzlicher Weise immer auch die Selbstrepräsentation des Publikums eingerechnet und die – sei es in der Lektüre, sei es im Theatersaal – versammelte Gemeinde der RezipientInnen als »imaginäre Gemeinschaft«[26] vorstellig gemacht habe, mit der sich der Autor

25 Dass Schiller den Pöbel in seinen Dramen wiederkehrend in abwertender Weise adressiert, will auf den ersten Blick nicht so recht in das kanonische Bild eines ›Drei-Phasen-Schillers‹ passen. Diese Vorstellung von Schiller als einen vor der Französischen Revolution stürmerisch-drängerischen, zu Beginn der 1790er Jahre von der *terreur* abgestoßenen, infolgedessen eher (geschichts-)philosophisch tätigen und schließlich klassisch wirkenden Dramatikers, behauptet sich trotz vieler differenzierter Forschungsbeiträge auffallend nachhaltig (zumindest im nicht-akademischen Kontext). Indes haben neue, intertextuell gestützte Forschungsarbeiten erhellende Perspektiven auf die Werkpolitik der Dramen geworfen. Abgesehen von den Schiller-Handbüchern von Matthias Luserke-Jaqui bzw. Helmut Koopmann vgl. die Monographie von Jeffrey High, Schillers Rebellionskonzept und die Französische Revolution, New York 2004, der vom gängigen Argument des »Hoffnung-Enttäuschung-Ablehnung-Paradigma« (S. 3) spricht und dieses anhand seiner umfassenden Analyse des Werks und der Briefe Schillers zurückweist; Walter Müller-Seidels späte Deutung des Verhältnisses von Schillers Dramen zur Politik, ders., Friedrich Schiller und die Politik. Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe, München 2009; die akribisch aufbereitete Schiller-Biographie von Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie, 2 Bde., München 2000/2004; Jörg Roberts umfassende Studie über Schillers ästhetische Signaturen, ders., Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption, Berlin und Boston 2011; Nikolas Immer, Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie, Heidelberg 2008; Thomas Boyken, ›So will ich dir ein männlich Beispiel geben‹: Männlichkeitsimaginationen im dramatischen Werk Friedrich Schillers, Würzburg 2014; vgl. daneben auch die neueren, um interdisziplinäre Anschlussfähigkeit bemühten Sammelbände zu Schiller, u. a. Schillers Theaterpraxis, hg. von Peter-André Alt und Stefanie Hundehege, Berlin und Boston 2020; Schiller, der Spieler, hg. von Peter-André Alt, Marcel Lepper und Ulrich Raulff, Göttingen 2013; Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten, hg. von Hans Feger, Heidelberg 2006; zu Schillers Rezeption vgl. Who is this Schiller now? Essays on his reception and significance, hg. von Jeffrey L. High, Nicolas Martin und Norbert Oellers, Rochester 2011 und Friedrich Schiller in Europa, hg. von Anne Feler, Raymond Heitz und Gilles Darras, Heidelberg 2014; sowie zum europäischen Denken in Schillers Schriften Friedrich Schiller und Europa. Ästhetik, Politik, Geschichte, hg. von Alice Stašková, Heidelberg 2007.

26 Helmut J. Schneider, Der große Menschheitsaugenblick. Zu Schillers politischer Publikumsdramaturgie in ›Don Karlos‹, in: Schillers Theaterpraxis, S. 9–38, hier S. 21.

punktuell zu »verbünden« versuchte,[27] wurde indes von den neueren, an der Rezeptionsästhetik orientierten Forschungsbeiträgen[28] herausgestrichen. Mit der aus Frankreich adaptierten Tableau-Dramaturgie sei es Schiller auf diese Weise gelungen, so Helmut J. Schneider, Situationen einer »kommunikative[n], das heißt mediale[n] Affirmation gemeinsamer Menschlichkeit«[29] herzustellen. Dass sich mit der mehr oder weniger impliziten Adressierung des Publikums aber immer auch die Möglichkeit der Spannungssteuerung und Disziplinierung verband, lässt sich insbesondere anhand der Distinktionsrhetorik des ›Pöbels‹[30] nachvollziehen. Wenn Schiller sich in der Vorrede zu den *Räubern* abfällig über einen unverbesserlichen Teil seiner Kritiker und Zuschauerinnen auslässt, wenn er in der ›Schaubühnenrede‹ die Warnung vor einem zum »Thier« verrohten Publikum ausspricht, wenn er den Genueser Aufstand zum Zielpunkt einer aristokratischen Verschwörung macht,[31] für die der Pöbel lediglich »das brennende

27 Als ein mediales (Zweck-)Bündnis begreift Claudia Stockinger das Verhältnis zwischen Schiller und dem »Leser als Freund«, dies., Das Medienexperiment ›Don Karlos‹, in: Zeitschrift für Germanistik 16 (2006), H. 3, S. 482–503, hier insb. »I. Schillers Publikum«, S. 487 ff.

28 Vgl. die grundlegenden Studien von Alexander Pleschka, Theatralität und Öffentlichkeit: Schillers Spätdramatik und die Tragödie der französischen Klassik, Berlin und Boston 2012 sowie Albert Meier, Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1993; hinsichtlich Schillers zweitem Drama vgl. den nach wie vor aktuellen Beitrag von dems., Des Zuschauers Seele am Zügel. Die ästhetische Vermittlung des Republikanismus in Schillers ›Die Verschwörung des Fiesko zu Genua‹, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 31 (1987), S. 117–136.

29 Schneider, Der große Menschheitsaugenblick, S. 21.

30 Zur Sozialfigur und einer Diskursgeschichte des Pöbels in der Frühen Neuzeit vgl. Roman Widder, Pöbel, Poet und Publikum. Figuren arbeitender Armut in der Frühen Neuzeit, Konstanz 2020, S. 26.

31 Dass *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* der Germanistik wiederholt ein Deutungsproblem aufgab, weil sich das Drama einem modernen Verständnis der ›Republik‹ als Demokratie eher entzog, zeigte Reginald Phelps, Schiller's Fiesco – A Republican Tragedy?, in: Modern Language Association 89 (1974), H. 3, S. 442–453, auf. Phelps analysierte den Republikbegriff im Verschwörungsdrama nach dem Vorkommen der Begriffe ›Gesetz‹, ›Republik‹ und ›Revolution‹, wobei er zu einer Feststellung gelangte, die zumindest einen Teil der Forschungsgemeinde seinerzeit irritiert haben dürfte. Phelps kam anhand seiner kontextualisierenden Analyse zu dem Schluss, dass keiner der Protagonisten tatsächlich republikanisch handle und auch das Stück im Ganzen nicht dem Ziel der Etablierung einer Volksherrschaft folge – d. h., keinem im modernen Sinn als demokratisch zu verstehendem Modell. Vgl. insb. S. 445: »No, there is no individual in this republican tragedy who can be viewed as faultlessly republican any more than there is any consistent line of action definable as ›republican‹ in a modern political sense.« Albert Meier, Des Zuschauers Seele am Zügel, Nachdruck, in: Friedrich Schiller – Dramen. Neue Wege der Forschung, hg. von Matthias Luserke-

Holz«[32] abgibt – dann mag sich die Frage stellen, wie ›populistisch‹ diese Form der Wirkungssteuerung selbst gerät.

Am Beispiel von Schillers begrifflicher Abwertung des ›Pöbel‹ lässt sich von einer über den Werkkontext der Dramen hinweg beständigen und dramaturgisch kalkulierten Abgrenzung von einem bestimmten Teil des Volks ausgehen, das Schiller in erster Linie als Publikum wahrnimmt. Schillers begrifflicher Verwendung des ›Pöbels‹ in chronologischer Weise nachzugehen, stellt in dieser Hinsicht einen reizvollen Forschungsgegenstand dar, weil er eine Abwertung zu implizieren scheint und auch eher von dem Sprachregister abweicht, welches man klassischerweise mit Schiller verbindet. Anstelle des ›Volks‹, das als Suchbegriff zu unscharf gewesen wäre, eignet sich der ›Pöbel‹ auch deshalb für eine kontextualisierende Wortanalyse, als er in den Dramen hinreichend oft genug verwendet wird und der Gebrauch zugleich auf 18 Verwendungen begrenzt bleibt. Diese sollen nun – unter Hinzunahme der Begriffsverwendungen in ausgewählten dramaturgischen Programmschriften – näher in den Blick genommen werden.

Obwohl im Rahmen dieses Aufsatzes kein vollständiger Überblick über die Semantik der Plebs in den Dramen gegeben werden kann, möchte ich untersuchen, in welchem Kontext die Schimpfrede dort Verwendung findet. Dabei sind auch wortsemantische Aspekte zu berücksichtigen, insofern diese Aufschluss über die Publikumssteuerung in Schillers Dramen geben können.[33] Zu den sozialgeschichtlichen Bedingungsfaktoren des um 1800 längst zum literarischen Topos gereiften Begriffs hat Roman Widder jüngst festgestellt, dass die bereits in den Regelpoetiken des 17. Jahrhunderts latente Sozialfigur des Pöbels nicht isoliert von einem expandierenden Zeitschriften- und Buchmarkt be-

Jaqui, Darmstadt 2009, S. 35–55, aktualisierte diese Interpretation um die Dimension der ästhetischen Vermittlungsabsicht des Dramatikers, vgl. S. 43 f.: Bei Schiller stehe »nicht der stoffliche Kontrast zwischen zwei eindeutig positiv bzw. negativ gewerteten Herrschaftsauffassungen im Vordergrund, sondern deren Wirkung auf den Rezipienten. Genauer gesagt: der Gehalt des Stückes liegt nicht in den inhaltlichen, diskursiven Auseinandersetzungen der Dramenfiguren begründet und konkretisiert sich daher auch nicht in einer begrifflich faßbaren politischen Aussage. Bei Schiller ist vielmehr alles auf die Kommunikation zwischen Text bzw. Darstellung auf der Bühne und Leser bzw. Zuschauer abgezielt, so daß sich der Sinngehalt erst in der Reaktion des Publikums erschließt.«

32 NA 4, S. 52.

33 Vgl. Widder, Pöbel, Poet und Publikum, S. 55: »Dass das Volk als Substanz und Ideal des Politischen mit dem ökonomischen Pöbel der Armut und dem literarischen Pöbel der Bildung vieles gemein hat, liegt nicht zuletzt daran, dass sich Volk und Pöbel als zwei Seiten eines Terms deuten lassen, der im Lauf der Frühen Neuzeit immer mehr an Bedeutung gewinnt, nämlich der Bevölkerung.«

trachtet werden könne.[34] Die aus diesem Prozess der Ökonomisierung hervorgegangene »Universalisierung des Publikums« rechnet Widder zu den politischen Effekten, welche »mit einem Bedürfnis nach Zensur und Reglementierung der Öffentlichkeit einher[gegangen]«[35] seien. An diese Perspektive anschließend, möchte ich der folgenden Untersuchung den Gedanken voranstellen, dass der Bezugsrahmen des Pöbels als Gegenbild des Publikums bei Schiller immer auch einem grundsätzlicheren Projekt, nämlich dem Programm der ästhetischen Erziehung verpflichtet ist.[36] Auch wenn er dort den Begriff des ›Pöbels‹ nicht gebraucht, bleibt sein Anspruch in untrennbarer Weise mit seinem Adressatenkreis und der eigenen Daseinsberechtigung als *poeta doctus* verbunden,

> sich nach einem Gesetzbuch für die ästhetische Welt umzusehen, da […] der philosophische Untersuchungsgeist durch die Zeitumstände so nachdrücklich aufgefordert wird, sich mit dem vollkommensten aller Kunstwerke, mit dem Bau einer wahren politischen Freiheit zu beschäftigen.[37]

In welcher Weise diese Verpflichtung gegenüber seinem Publikum immer wieder (re-)aktiviert und »schillernd« wird, möchte ich nun anhand der negativ apostrophierten Figur des Pöbels erörtern.

II. Verwendungsweisen des Pöbel-Begriffs in den Dramen und philosophischen Schriften

In den Dramen findet sich der Begriff des ›Pöbels‹ zunächst in einem Paratext (der Vorrede) zu den *Räubern*, wohingegen er in der *Verschwörung des Fiesko zu Genua*, *Don Karlos*, *Wallensteins Tod* und *Maria Stuart* nur mehr dramatisch funktionalisiert wird. Nimmt man ausgewählte, auf die Wirkung des Schauspiels berechnete Reden und Schriften wie *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* und die *Gedanken über das Gemeine und Niedrige in der Kunst* hinzu, kommt man auf insgesamt 25 Verwendungen. Dass sich dar-

34 Dieser habe entschieden am gesellschaftlichen Strukturwandel sowie einer ohnehin oszillierenden Grenzziehung zwischen dem ›Privatimen‹ und ›Öffentlichen‹ mitgewirkt, argumentiert ders., ebd., S. 325 ff.

35 Ebd., S. 353.

36 Einen ähnlichen Zusammenhang zwischen dem zwar verworfenen »Pöbel«, aber möglicherweise durch Erziehung zu »bessernden« Teil des Publikums stellte bereits Johann Christoph Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* her, vgl. ebd., S. 351–355.

37 Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Zweiter Brief, in: Ders., Sämtliche Werke, Bd. V: Philosophische Schriften, 6. Aufl., München 2005, S. 312–314, hier S. 313.

aus noch kein statistischer Befund ableiten lässt, ist klar, allerdings zeigt sich an den verschiedenen Gebrauchskontexten, dass Schillers Wahrnehmung des ›Pöbels‹ und seine nach Außen intendierte, stilisierte Eigendarstellung eine große Dynamik aufweist. In der ›Schaubühnenrede‹ (1784) beispielsweise bezeichnet er den Pöbel als »Thier«,[38] dessen Hang zu »[b]acchantische[n] Freuden« und zum »verderbliche[n] Spiel«[39] allein die Bühne kanalisieren könne; ein anderes Mal fasst Schiller ihn dort als weit um sich greifend, als leichtgläubig, und doch fürchtenswert.

Folgt man dem Eintrag im Wörterbuch der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm, wurde mit dem ›Pöbel‹ im 18. Jahrhundert im Allgemeinen eine »Volksmenge«, im Besonderen dann auch ein bloßer »Volkshaufen« bezeichnet, zu dem die »niedern Stände«, »das gemeine, rohe Volk« zählten.[40] Setzt man mit Conzes, Brunners und Kosellecks Definition des ›Pöbels‹ im *Historischen Lexikon zur politisch-sozialen Sprache* an, ist mit dem Begriff keine »notwendigerweise […] pejorative Bedeutung verbunden« gewesen.[41] Doch sei der Begriff

38 NA 20, S. 100.

39 Ebd.

40 Das *Deutsche Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm [abgekürzt: DWB], 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961, Bd. 13, Sp. 1950, fasst den Pöbel als »1) volk, volksmenge, einwohnerschaft, leute im allgemeinen, sodann (oft mit einem adjectiv) das gemeine, geringe volk, die niedern stände, endlich der grosze haufen, das gemeine, rohe volk, rohe leute überhaupt in bezug auf that, wort oder gesinnung«, wozu Beispiele in chronologischer Ordnung gegeben werden (»mhd. bis ins 15. jahrh.«; »nhd. im 16. jahrh.«; »im 17. bis in den anfang des 18. jahrh.«; »einige neuere beispiele«). Zum Gebrauch im 18. Jahrhundert werden folgende Bedeutungen und Attribuierungen des Pöbels vermerkt: ›blind‹, ›unverständig‹, ›närrisch‹, ›Neuerung suchend‹, ›abergläubisch‹, ›ohne Vernunft‹, »ein tier mit vielen füszen ohne haupt«, vgl. »PÖBEL, m.«, DWB, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=P05903#0 (15.10.2021).

41 Dass der Begriff eine »soziale Unschärfe« behalten habe, führt Werner Conze auf die seit dem 17. Jahrhundert zunehmend schwierige Abgrenzung innerhalb der Zwischenschichten (bspw. zwischen den Kleinbauern auf dem Land und den Gesellen in der Stadt) zurück, vgl. ders., ›Proletariat‹, ›Pöbel‹, ›Pauperismus‹, in: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 5: Pro–Soz, hg. von dems., Otto Brunner und Reinhart Koselleck, Stuttgart 1984, S. 27–68, i. e. S. S. 29–37, insb. S. 30; allerdings verweist er auch darauf, dass bereits Luther unter den ›Pöbel‹ v. a. die Knechte und das nur in Hilfsdiensten bei Bauern beschäftigte Gesindel gefasst habe (vgl. ebd., S. 29 f.); Conzes These, mit dem ›Pöbel‹ sei zunächst »nicht notwendigerweise eine pejorative Bedeutung« verbunden gewesen, widerspricht Widder, Pöbel, Poet und Publikum, S. 13.

»von den in der Regel distanzierten Autoren, die sich nicht zum ›Pöbel‹ zählten, herabsetzend verwendet«[42] worden.

So auch von Schiller, dessen adjektivische Verwendung in seinen *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* das »Pöbelhafte« als etwas »Niedriges« fasst und mit diesem eine im Grunde genommen nicht der geistigen »Veredelung« fähige Kunst- und Denkart bezeichnet.[43] Dass sich Schiller im Verlauf seiner dramatischen Karriere gegenüber dem Pöbel jedoch in unterschiedlicher Zielrichtung und Modalität abgrenzt, wird sich an einem chronologischen Gang durch seine Dramen zeigen. Dabei scheint das Distinktionsbedürfnis zu Beginn (noch) vor allem aus zensurpolitischen Motiven zu erfolgen, wie Schillers Vorrede zum Erstdruck der *Räuber* 1781 nahelegt.

1. Warnung vor dem »Pöbel, der den Ton angibt«: Vorrede und Exposition der *Räuber*

Dass Schiller vergleichsweise früh auf Abstand zum Pöbel geht, und den Begriff situativ einsetzt, um bestimmte Steuerungseffekte zu erzielen, veranschaulicht zuallererst seine Vorrede zur ersten Auflage der *Räuber*. Indem er vor der Aufführung des Schauspiels auf der Bühne warnt, wie um sich von der Verantwortung für seine Wirkung vorab zu entlasten, appelliert er an den Leser, »daß er sich nicht von einer schönen Seite bestechen lasse, auch den häßlichen Grund zu schäzen.«[44] So träte mit Franz Moor und den Räubern durchaus mancher Charakter auf, der »das feinere Gefühl der Tugend beleidigt, und die Zärtlichkeit unserer Sitten empört«.[45] Offenbar sieht sich Schiller ob des provokativen Gehalts seines Erstlingsdramas darauf bedacht, das Publikum mäßigend auf den Inhalt einzustimmen.[46] So kann der Vorrede eine doppelte rhetorische

42 Conze, ›Proletariat‹, ›Pöbel‹, ›Pauperismus‹, S. 29; diesen Aspekt vertieft Widder, Pöbel, Poet und Publikum, im Rahmen seiner umfangreichen diskurs- und sozialgeschichtlichen Studie, die einen Zeitraum vom frühen 17. Jahrhundert bis etwa 1750 umfasst; Schiller bleibt von der Analyse ausgenommen.

43 Vgl. NA 20, insb. S. 242 f.

44 NA 3, S. 8.

45 Ebd., S. 5.

46 Vgl. Nikola Roßbach, ›Die Räuber. Ein Schauspiel‹ (1781), in: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe, hg. von Matthias Luserke-Jaqui, Stuttgart 2011, S. 1–44, hier S. 11; außerdem Steffen Martus, Enttäuschung am Anfang. Aufmerksamkeitssteuerung in Schillers ›Die Räuber‹, in: Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik, hg. von Claude Haas und Andrea Polaschegg, Freiburg i.Br. 2012, S. 317–336, hier insb. S. 318 f.

Strategie zugeordnet werden, nämlich das Debüt gegen seine Kritiker zu verteidigen, und zugleich für die Lektüre zu werben. Sein eigener Anspruch sei es, behauptet Schiller darin, »das Laster zu stürzen, und Religion, Moral und bürgerliche Geseze an ihren Feinden zu rächen«.[47] Damit rechtfertigt er sich vorab auch gegen die Kritiker, deren Vorwurf, »das Laster in seiner nakten Abscheulichkeit« zu zeigen »und in seiner kolossalischen Grösse vor das Auge der Menschheit [zu] stellen«,[48] Schiller gewissermaßen antizipiert und sich zu eigen macht.[49] Mit der Warnung vor dem ›Pöbel‹ bezieht er sich im Paratext zu den *Räubern* vor allem auf die Leserschaft, von deren Gesinnung er »nicht ganz versichert«[50] sei, wie er schreibt:

> Der Pöbel, worunter ich keineswegs die Gassenkehrer allein will verstanden wissen, der Pöbel wurzelt (unter uns gesagt) weit um, und gibt zum Unglük – den Ton an. Zu kurzsichtig mein Ganzes auszureichen, zu kleingeistisch mein Grosses zu begreifen, zu boshaft mein Gutes wissen zu wollen, wird er, fürcht' ich, fast meine Absicht vereiteln, wird vielleicht eine Apologie des Lasters, das ich stürze, darinn zu finden meynen, und seine eigene Einfalt den armen Dichter entgelten lassen, dem man gemeiniglich alles, nur nicht Gerechtigkeit wiederfahren [sic] läßt.[51]

Darin artikuliert sich unmissverständlich die Sorge, dem Dramatiker, also ihm selbst, könne die Wirkung der Darstellung des Lasters im Verhalten Franz Moors, vor allem aber in der Räuberbande zum Nachteil werden und seinen Ruf für alle Zeit diskreditieren. Obwohl Schiller hier mit der anfänglichen Abgrenzung von den »Gassenkehrer[n]« ein durchaus ständisches Distinktionsbewusstsein signalisiert, ruft er mit dem »Pöbel« sodann eine weiter gefasste, negative Vorstellung des Publikums hervor, die zur Abschreckung dient und ungewünschten Rezeptionsweisen vorbeugen soll – wie beispielsweise einer zu großen Einfühlung oder einer zu großen Identifikation mit den »unmoralische[n] Karaktere[n]«;[52] präsent mochte seinerzeit auch noch das wenige Jahre zuvor

47 NA 3, S. 5.

48 Ebd.

49 Dass sich Schiller hier bereits um eine Rechtfertigung für die Darstellung auch ›gemeiner‹ Handlungen bemüht, weist bereits auf seine späteren *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* voraus – die u. a. darauf zielen, die Bandbreite darstellbarer Themen zu erweitern.

50 NA 3, S. 8.

51 Ebd.

52 Ebd., S. 7.

grassierende Werther-Fieber gewesen sein.[53] Es klingt daher wie ein Rettungsversuch seines Dramas vor der Zensur, wenn Schiller polemisiert, »[n]och so viele Freunde der Wahrheit mögen zusammenstehen, ihren Mitbürgern auf Kanzel und Schaubühne Schule zu halten, der Pöbel hört nie auf, Pöbel zu seyn, und wenn Sonne und Mond sich wandeln, und Himmel und Erde veralten wie ein Kleid.«[54]

Im ›Pöbel‹ tritt dem Leser eine Vorstellung entgegen, die den unverbesserlichen Teil des Publikums umfasst – und zwar jenen, der sich in seiner Voreingenommenheit als bildungsresistent erweist. Auch hier lässt die Vorrede eine Strategie der Immunisierung erkennen, indem sie die VertreterInnen der zwei denkbar ungünstigsten Fälle einer fehlgeleiteten Rezeption – eine zu übersteigerte Publikumsreaktion wie auch eine zu harsche Theaterkritik – mit dem vorauseilenden Vorwurf belegt, nicht über die gebotenen Fähigkeiten zur Affektmäßigung zu verfügen.

Betrachtet man den provokativen Inhalt der Ersten Szene, so erscheint der Pöbel-Begriff allerdings sogleich in einem gänzlich anderen, und eher politisierenden Kontext, der auf die Unterminierung gesellschaftlicher Konventionen hinausläuft. Hier nämlich polemisiert Franz gegen die »gemeinschaftliche[n] Pakta, die man geschlossen« habe, »die Pulse des Weltzirkels zu treiben« und erkennt in ihnen reglementierende »Anstalten, die Narren im Respekt und den Pöbel unter dem Pantoffel zu halten, damit die Gescheiden es desto bequemer haben.«[55]

Vergleicht man die Verwendungsweise des ›Pöbels‹ in der Vorrede mit jener im Ersten Aufzug, tritt ein Kontrast zutage, der Schillers Bewusstsein um die (zensurpolitische) Notwendigkeit der inhaltlichen Brechung und ästhetischen Disziplinierung des Publikums umso deutlicher macht. Während die politische Kritik an den bestimmenden Kräften des »Weltzirkels« gerade in Franzens Monolog angebracht werden konnte – von einer offenkundig abstoßenden Figur in einem offenkundig überspannten, wertnegierenden Kontext –, so muss die Vorrede als eine dem Lesepublikum geltende Bemühung um Rahmung verstanden werden, die den provokativen Inhalt des Schauspiels auf die Absicht zurückbiegen sollte, ein publikumswirksames Beispiel moralischer Unterrichtung zu geben.

53 Vgl. Harald Neumeyer, Anomalien, Autonomien und das Unbewusste. Selbstmord in Wissenschaft und Literatur von 1700 bis 1800, Göttingen 2009, S. 34 f., der die »Selbstmorde-Epidemie« weniger als »ein historisches denn ein diskursives Ereignis« versteht.

54 NA 3, S. 8.

55 Ebd., S. 19.

Zur Aufführungsgeschichte der *Räuber* muss kaum mehr betont werden, welches Spektakel die Mannheimer Inszenierung darstellte; vielfach zitiert wurde der Augenzeugenbericht von der Uraufführung, der von »rollende[n] Augen« des Publikums und einigen Ohnmachten berichtete.[56] Insofern war Schillers in der Vorrede ausgesprochene Fremdzuschreibung des Pöbels als Immunisierungsstrategie durchaus vorausschauend gewesen. Im Vergleich zu den zensurpolitischen Änderungen, zu denen Dalberg gezwungen war, mochte sie Schiller als effektiveres Mittel gedient haben, um sich aus der Schusslinie zu bringen und seinen gleichermaßen ästhetischen wie pädagogischen Anspruch zu betonen. Dalbergs entschärfende Inszenierung durch die altdeutsche Kostümierung und geschichtliche Verlegung der Handlung in die Zeit des Faustrechts tat das Ihre, um eine Aufführung auf der Mannheimer Bühne zu ermöglichen, ohne die von Schiller kalkulierte Wirkung gänzlich preiszugeben.[57]

2. Politisierung des Pöbels in *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*

Adressiert Schiller den Pöbel in seiner Vorrede zu den *Räubern* zunächst noch direkt, indem er ihn als negative Projektion des Publikums entwirft, funktionalisiert er ihn in *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* ausschließlich poetisch. Es ist hier nicht mehr Schiller selbst, der das Wort gegen den Pöbel führt und sich auf diese Weise von ihm abzugrenzen versucht; vielmehr legt er ihn seinen Protagonisten in den Mund, um sich der wachsenden Bedeutung der Plebs dramaturgisch zu bemitteln. Dem Pöbel erwachsen dabei verschiedene Zuschreibungen, die nicht zuletzt abhängig von den Rollen sind, die den Pöbel adressieren.

Im Dreizehnten Auftritt des Ersten Aufzugs erkennt zuallererst Kalkagno den »Pöbel« als wichtige Bevölkerungsgruppe, derer man sich versichern müsse, um den Aufstand gegen die Doria zu betreiben. Mit politischer Klugheit bemerkt er, dass der Umsturz Gianettinos nicht ohne die Unterstützung des städtischen Proletariats erreicht werden könne. Daher zieht er den Republikaner

56 Anton Pichler, Chronik des Großherzoglichen Hof- und National-Theaters in Mannheim, Mannheim 1879, S. 67 f. Zit. nach Friedrich Schiller, Die Räuber. Erläuterungen und Dokumente, hg. von Christian Grawe, Stuttgart 2009, S. 171 (»IV. Dokumente zur Entstehung und Uraufführung«).

57 Wenngleich bekannt ist, dass Schiller der eigenmütige und »selbstherrliche« Umgang des Intendanten mit seinem Bühnenmanuskript ärgerte, vgl. Roßbach, ›Die Räuber. Ein Schauspiel‹ (1781), S. 1.

Verrina ins Vertrauen, und fragt, ob »vier Patrioten genug seyn«[58] würden, um »die mächtige Hyder« der Tyrannei »zu stürzen« (I, 13):

> KALKAGNO: Werden wir nicht den Pöbel aufrühren? Nicht den Adel zu unsrer Parthey ziehen müssen?[59]

Dass es eines ›charismatischen‹ Demagogen brauchen werde, um neben den Aristokraten auch die unteren Stände für die Staatsaktion einzunehmen, »errät« Verrina sofort. Beide werden sich einig, dass die Verschwörung nur mithilfe Fieskos gelingen werde. Dieser wiederum trifft bereits selbst Vorkehrungen, um die *occasione*, die günstige Gelegenheit des Staatsstreichs für seine Ambitionen zu nutzen. Indem er Muley Haßan als Spion engagiert, betreibt er politische Meinungsforschung (II, 4), lange bevor ihn der engere Kreis der Verschwörer für ihre Sache gewinnen kann. So beauftragt Fiesko den Mohren zu sondieren, wie »man von Doria und der gegenwärtigen Regierung«[60] denke und erfährt, dass Gianettino ebenso wie die mit den Doria verbündeten Franzosen »bis in den Tod [gehaßt]« würden.[61] Auch versäumt Fiesko nicht, Haßan zu fragen, »was […] denn über [s]ein lustiges Leben«[62] geflüstert werde. Nachdem ihm der Mohr zu berichten weiß, dass viele Genuesen seinen Rückzug aus der Politik bedauern würden, stellt Fiesko weitere Fragen, die darauf zielen, mehr über die Interessen der Stadtbevölkerung zu erfahren. Dabei werden unterschiedliche Berufsgruppen, vor allem aber die Betreiber und Besucher von »Kaffeehäusern, Billardtischen, Gasthöfen, Promenaden«, »dem Markt« und »der Börse«[63] ins Visier genommen, deren politische Gesinnung der Mohr bereits ausgekundschaftet hat. (Jede der erfragten Informationen lässt er sich dabei mit weiteren »Zecchinen« bezahlen.) Nachdem Fiesko auch die Meinung der Seidenhändler, dem für den Wohlstand der Hafenstadt wichtigsten Berufszweig, erfahren hat, wird zuletzt deutlich, dass auch »die armen Sünder« Fiesko unterstützen würden:

58 NA 4, S. 36.
59 Ebd.
60 Ebd., S. 42.
61 Deutete Boyken, Männlichkeitsimaginationen im dramtischen Werk Friedrich Schillers, S. 150, den Habitus des Mohren in Bezug auf seine Hilfsdienste gegenüber Fiesko als widersprüchlich, kann seine Figurenanlage m. E. durchaus als kohärent verstanden werden. Die Inbrandsetzung der Stadt befiehlt er als Reaktion auf die Verachtung, die ihm von Fiesko immer wieder entgegenschlägt, um sich an ihm als konkurrierenden »Anführer einer marodierenden Bande« zu rächen, der jene ›rottierende Menge‹ repräsentiert, die dem Pöbel im Drama zugerechnet wird.
62 NA 4, S. 42.
63 Ebd., S. 43.

Mohr: Euer sind sie Seel und Leib.
Fiesko: Das freut mich. Sie geben den Ausschlag beim Pöbel zu Genua.[64]

Mit dieser sarkastischen Bemerkung, die am Ende der demoskopischen Meinungsumfrage steht, wird relativ deutlich, welche Strategie Fiesko verfolgt und welche der städtischen Bewohner er zum Pöbel rechnet: es sind vor allem die an die Spiel- und Trunksucht, an den Luxus und die Libertinage der Stadt »verlorenen« Sünder, die ihm den Weg zur Macht bahnen sollen.[65] Dass dieses Kalkül auch davon bedingt wird, dass es der Stadt an der politischen Partizipation des Patriziats mangelt, wird wenig später im Fünften Auftritt des Zweiten Aufzugs veranschaulicht. Dort berichten eine Reihe von Mitgliedern des Senats von Gianettinos Sabotage der Prokuratorenwahl. Als sich Zibo über die Beschädigung der republikanischen Institutionen ereifert und fragt, »was Genua beschliesse[n]«[66] solle, entgegnet ihm Fiesko:

Fiesko: Genua? Genua? Weg damit, es ist mürb, bricht, wo Sie es anfassen. Sie rechnen auf die Patrizier? Vielleicht weil sie saure Gesichter schneiden, die Achsel zuken, wenn von Staatssachen Rede wird? Weg damit. Ihr Heldenfeuer klemmt sich in Ballen levantischer Waaren, ihre Seelen flattern ängstlich um ihre ostindische Flotte.[67]

Schiller inszeniert das Verschwörungsdrama um Fiesko, dessen Politstrategie von der Demoskopie zur Demagogie, von der Meinungsforschung zur kalkulierten Volksaufwiegelung führt, als Staatskrise eines maroden Tugendrepublikanismus, der insbesondere mit den frühkapitalistischen Interessen[68] des Bürgertums und der Saturiertheit der Privilegierten zu kämpfen hat. Er teilt

64 Ebd.

65 Die mangelnde republikanische Gesinnung der Genuesen kritisiert insbesondere Karl S. Guthke, Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Schwierigkeiten beim Schreiben der Geschichte, in: Ders., Schillers Dramen – Idealismus und Skepsis, Tübingen 1994, S. 65–94, hier S. 80, der in Schillers »betonten Hinweisen auf das genuesische Volk« die (vermeintliche) Zielrichtung des Dramas – den republikanischen Umsturz – ad absurdum geführt sieht. In kurioser Verkennung von Schillers kalkulierter Darstellung der Plebs empört sich Guthke, dass »dieses Volk […] ein wetterwendischer Pöbel ohne menschliche Signifikanz« sei: »ob es Gerechtigkeit oder Despotie verdient, ist ohne Belang.«

66 NA 4, S. 45.

67 Ebd.

68 Zur Depravation ›klassisch-republikanischer‹ Normen in Schillers Darstellung der Genueser Handelsgesellschaft vgl. Viktoria Take-Walter, Zur Korrumpierbarkeit der Liebe in Schillers Verschwörung des Fiesko zu Genua, in: Literarische Aushandlungen in Liebe und Ökonomie, hg. von ders. und Paul Keckeis, Berlin 2022, S. 69–85.

damit auch eine der zentralen Bedeutungsnuancen des Pöbel-Begriffs im späten 18. Jahrhundert, zu dem Conze bemerkt:

> Die Negation politischer Kompetenz und Verantwortung wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sekundär begriffsbildend. Das Partizipationsproblem kündigte sich an und wurde seit der Französischen Revolution aktuell. Im Begriff ›Pöbel‹ gingen nun die alte, naturgegebene Ausschließung der ungebildeten, rohen Unterschicht und die bewußt gemachte Abwehr gegen modern-naturrechtlich begründete Gleichheitsforderungen ineinander über.[69]

Die Unterscheidung der Bevölkerung in einen aktiven, politisch mündigen Teil der Staatsbürger und mandatorisch passiven, nicht über das Wahlrecht verfügenden Teil, lässt auch Kant in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798)[70] als tendenziell problematisch erscheinen, wenngleich er den Gegensatz dort staatsrechtlich fasst.[71] Indem Kant »dem Wort Volk (populus)« zunächst allgemein »die in einem Landstrich vereinigte Menge Menschen« zuordnet, »in so fern sie ein Ganzes ausmacht«,[72] weist er im Grunde genommen bereits auf die Unzulänglichkeit eines ethnischen Konzepts der ›Nation‹ (gens) hin, die er als »Theil […], welcher sich durch gemeinschaftliche Abstammung für vereinigt zu einem bürgerlichen Ganzen erkennt«,[73] fasst. Akzentuiert wird darin die Voraussetzung, dass Bürger (nur) diejenigen dieses »Ganzen« sind, die sich den gleichen Gesetzen verpflichtet wissen.[74] In exkludierender Absicht wird der andere »Theil, der sich von diesen Gesetzen ausnimmt (die wilde Menge in diesem Volk)«, als »Pöbel (vulgus)« abgewertet, »dessen gesetzwidrige Vereinigung das Rottieren (agere per turbas) ist; ein Verhalten, welches ihn von der Qualität eines Staatsbürgers ausschließt.«[75]

Obwohl Schillers Fiesko-Drama über ein Jahrzehnt vor Kants *Anthropologie* entstanden war (und somit noch keine Kenntnis von Kants Abhandlung veran-

69 Conze, ›Proletariat‹, ›Pöbel‹, ›Pauperismus‹, S. 33.

70 Vgl. Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, in: Kants gesammelte Schriften, Bd. VII: Erste Abtheilung: Werke. Der Streit der Fakultäten. Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. Zweiter Theil, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1907, S. 311–320 (»C. Der Charakter des Volks«).

71 Vgl. Reinhard Brandt, Kritischer Kommentar zu Kants Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798), Hamburg 1999, S. 449 f.

72 Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, S. 311.

73 Ebd.

74 Ingeborg Maus, ›Volk‹ und ›Nation‹ im Denken der Aufklärung, in: Blätter für deutsche und internationale Politik (1994), H. 5, S. 602–612, hier insb. S. 607 ff.

75 Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, S. 311.

schlagt werden kann),[76] mochte seine Darstellung des unterprivilegierten Teils der genuesischen Bevölkerung, dem »rottierenden« Handelsvolk aus Tuchhändlern und Spekulanten oder Auftragsmördern wie dem Mohren, ähnlichen Vorstellungen entsprungen sein – wenngleich das Figurenpersonal der *Verschwörung* ein psychologisch facettenreiche(re)s Tableau frühneuzeitlicher Urbanität sichtbar werden lässt. Das von den Eigeninteressen des Bürgertums überzeichnete Bild einer kollabierenden Stadtrepublik scheint so nicht nur die Topographie und das Atmosphärische der Darstellung zu bestimmen, sondern auch auf Schillers Erfahrungswirklichkeit einer gesellschaftlichen Umbruchssituation am Ende des 18. Jahrhunderts beziehbar zu sein. Mit seinem Fiesko entwickelt er einen inmitten von amourösen, politischen und finanziellen Spekulationen scharf kalkulierenden, »[s]taatsklugen Kopf«,[77] der unterschiedliche, zum Teil auch gegenläufige Perspektiven auf die Legitimation von Herrschaft eröffnet. Die Kippfigur, die Schiller anhand seines Protagonisten (hier wie auch in den meisten anderen Dramen) inszeniert, ist die zur Hybris gesteigerte Anmaßung des Helden, die notwendigerweise zu seinem Fall führen muss. Im Fiesko-Drama (wie auch im *Wallenstein*) wirft die Möglichkeit eines solchen Aufstiegs zugleich aber auch ein Licht auf die politische Mentalität der Unterstützerschaft, des städtischen »Publikums«, in dem sich das Theaterpublikum spiegeln konnte. Anhand des Grafen von Lavagna, so scheint es, übt Schiller das Publikum in die Beurteilung dessen ein, was als sanktionsfähiges oder aber angemessenes politisches Verhalten gelten könnte. In einem gefüllten Theatersaal mochte daher die oben zitierte, eher verwegene Äußerung Fieskos leicht zum Stimmungsbarometer gegenüber einer politischen Beobachtung des späten 18. Jahrhunderts geraten, ob für den politischen Machterhalt in Zukunft weniger die ständischen Privilegien und die Ehrenkodizes[78] als vielmehr die Demographie der gemeinen Bevölkerungsschichten den Ausschlag geben werde. Für die von Schiller in effektsteuernder Weise überzeichnete Darstellung der Genuesen spricht daher auch, dass Fiesko in der Wahrnehmung der *dramatis personae*, die dem dritten und letzten Stand angehören, durchweg positiv attribuiert wird. Nirgends wird das deutlicher als in der Tierparabel, die Fiesko entwirft,

76 Dass Schiller allerdings bereits im Jahr der Veröffentlichung von Kants *Anthropologie* Interesse, ja sogar »Verlangen« bekundete, diese zu lesen, geht aus einem Brief an Goethe vom 22.12.1798 hervor, vgl. NA 30, S. 15.

77 NA 4, S. 10.

78 Als Verstoß gegen eine Kommunikation, die in Schillers genuesischer Stadtrepublik »im Medium der Ehre« geführt wird, deutet Gesa Dane, ›Zeter und Mordio‹. Vergewaltigung in Literatur und Recht, Göttingen 2005, S. 113 ff., hier zitiert S. 115, Berthas Vergewaltigung durch Gianettino.

um sich den in biblischer Zahl versammelten »[z]wölf Handwerker[n]« als Anführer zu präsentieren (II, 8).[79] Indem er sich als »Löwe«[80] insinuiert und alle anderen Regierungsformen außer der Monarchie verwirft, holt er die Zustimmung einer eher unmündig erscheinenden Bürgerschaft für seinen uneingeschränkten Herrschaftsanspruch ein.[81] Hier zeichnet Schiller eine keineswegs ›aufgeklärte‹ Bürgerschaft, die sich als Vorbild eines mündigen, demokratischen Staatsvolks verstehen ließe. Vielmehr entwirft er in Fieskos Unterstützern das Bild einer leichtgläubigen Menge, die entweder von seiner Performance[82] geblendet ist oder aber beherrscht werden will. Fiesko gilt dies gleichviel. Die Unterstützung des »Volk[s] und Senat[s]« versteht er in opportuner Weise als politischen (Rücken-)»Wind«, den er »benu[t]zen« wolle.[83] Den Genuesen wiederum gilt er als ein politischer Kandidat, der für das Amt des Prätendenten geeignet ist, weil er Charisma und rhetorische Eloquenz – die in der Sprachlogik des Dramas gleichbedeutend mit der Kompetenz des Protagonisten ist – auf eindrucksvolle Weise vereint. Als einen durch seine Schönheit hervorragenden Charakter zeichnet auch Bellas Botenbericht (II, 11) den Grafen, dessen Auftritt in der Stadt »so schön« gewesen sei:

> BELLA: Der Graf lebt und ist ganz. Ich sah ihn durch die Stadt galoppieren. Nie sah ich unsern gnädigen Herrn so schön. Der Rapp pralte unter ihm, und jagte mit hochmütigem Huf das andrängende Volk von seinem fürstlichen Reiter.[84]

Diskutabel wäre hierbei, ob Schiller das aristotelische Konzept der Vita activa im Protagonisten zu retten versucht, oder er es im ständig wechselnden, changierenden Verhalten Fieskos nicht vielmehr in Frage stellt, das ihm in der For-

79 NA 4, S. 47 ff.
80 Ebd., S. 50.
81 Vgl. Charlotte Craig, Fiesco's Fable: A Portrait in Political Demagoguery, in: Modern Language Notes 86 (1971), German Issue, S. 393–399; zur politischen Mehrdeutigkeit der Fabel vgl. Viktoria Walter, Historiographische Praxis und politische Ästhetik. Die Tierparabel in Schillers *Verschwörung des Fiesko zu Genua*, in: Rhetorik und Geschichte: Ein internationales Jahrbuch 38 (2019), H. 1, S. 38–52.
82 Von einer dramatischen »Polit-Performance« spricht auch Mirjam Springer, »Ich mus mich im offenen dehnen.« Körper-Erzählungen im *Fiesko*, in: Schillers Theaterpraxis, S. 55–74, hier S. 62, und bezieht diese gar auf die Genueser Bevölkerung selbst; in Schillers atmosphärischer Inszenierung des Tumults am Ende macht Springer eine »massentheatralische performance« (ebd.) aus.
83 NA 4, S. 50.
84 Ebd., S. 51 f.

schung den Ruf eines machiavellistischen Helden eingetragen hat.[85] Die Tendenz zu einer gebrochenen Darstellung antiker Bürgergesinnung deutet sich jedenfalls auch in dem von Kalkagno zu Beginn gegebenen, verzerrten Bild von der organischen Einheit der Stadt an (»Wärme mir einer das verdroschene Mährgen von Redlichkeit auf, wenn der Banquerott eines Taugenichts, und die Brunst eines Wollüstlings das Glück eines Staats entscheiden. Bei Gott Sacco! Ich bewundre in uns beiden die feine Spekulazion des Himmels, der das Herz des Körpers durch die Eiterbeulen der Gliedmaßen rettet – Weiß Verrina um deinen Anschlag?«[86]). Die städtischen Bewohner werden in der sarkastischen Bemerkung Kalkagnos zu degenerierten »Gliedmaßen« des republikanischen Körpers, der von Fäulnis befallen ist.

Was die gegnerische Partei, das Gefolge des Prätendenten Gianettino betrifft, bleibt es auch diesem nicht verborgen, dass Fiesko sowohl die städtische als auch adelige Bevölkerung hinter sich versammeln kann. Lomellin warnt daher in II, 12:

> LOMELLIN: Der Pöbel ist freilich das brennende Holz, aber der Adel gibt seinen Wind dazu. Die ganze Republik ist in Wallung. Volk und Patrizier.[87]

Fiesko stellt vor allem deshalb eine Gefahr für die Macht der Doria dar, weil er ständeübergreifend populär ist. Dass er zunehmend überheblicher wird, bemerken vornehmlich die Verschworenen, die ihm immer skeptischer gegenüberstehen. Fieskos Forderung ihrer unbedingten »Subordinazion«[88] in III, 6 – eine Szene, die wiederum auf Schillers *Wallenstein* vorausweist – offenbart nicht nur die zunehmende Selbstüberschätzung des Protagonisten. Sie lässt zugleich erkennen, dass Fiesko das Misstrauen ignoriert, das ihm von den Verschwörern entgegenschlägt. Der Versuch, die anderen mit selbstbewussten Beteuerungen zu überzeugen, verfängt jedoch kaum. So stößt schon seine Behauptung am Ende des Zweiten Akts (II, 18) auf Befremden, er könne »die Stadt von Land und Wasser bestürmen [lassen]«:

85 Vgl. u. a. Kurt Wölfel, Machiavellische Spuren in Schillers Dramatik, in: Schiller und die höfische Welt, hg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Tübingen 1990, S. 318–341; Peter Michelsen, Schillers Fiesko: Freiheitsheld und Tyrann, in: Schiller und die höfische Welt, S. 341–359; Eva Horn, Die Macht, die sich verschwört. Machiavelli – Shakespeare – Schiller, in: Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte, hg. von Maximilian Bergengruen und Roland Borgards, Göttingen 2009, S. 143–175, hier insb. S. 149 ff.

86 NA 4, S. 17.

87 Ebd., S. 52.

88 Ebd., S. 77.

> FIESKO: Rom, Frankreich und Parma bedeken mich. Der Adel ist schwürig. Des Pöbels Herzen sind mein. Die Tyrannen hab ich in Schlummer gesungen. Die Republik ist zu einem Umgusse zeitig. Mit dem Glück sind wir fertig.[89]

Dass sich Verrina auf diese Aussage hin zurückzieht, und »nachdenkend« wirkt, weist darauf hinaus, wie fatal es ist, dass Fiesko den Antagonisten in der Folge aus dem Blick verliert. Der Achtzehnte Auftritt im Zweiten Akt stellt insofern eine Schlüsselszene dar, als er relativ früh im Handlungskontext die Verschlagenheit des Protagonisten andeutet und ein Verständnis für den Schluss der Erstfassung bietet. Offensichtlich tötet Verrina Fiesko am Ende des »republikanische[n] Trauerspiel[s]«[90] deshalb, weil er eine neue Tyrannei zu verhindern strebt, die sich einer zwar neuen, aber für den Tugendrepublikaner Verrina gleichermaßen gefährlichen Politstrategie des Populismus bedient. Bourgogninos Botenbericht vom vorläufigen Ende des Aufruhrs (in V, 15) legt diese Deutung ebenfalls nahe, wenn er prophezeit, die Genuesen »werden den Fiesko zum Herzog ausrufen«:

> BOURGOGNINO: Der Pöbel vergöttert ihn, und foderte wiehernd den Purpur. Der Adel sah mit Entsezen zu, und durfte nicht Nein sagen.[91]

3. Drohende Rebellion des Pöbels in *Don Karlos*

In Schillers letztem Drama vor der Französischen Revolution häuft sich der Begriff des ›Pöbels‹ erst kurz vor dem Ende, und bezeichnenderweise wird er dort ausnahmslos von königlichen Bediensteten vorgebracht: von einem Offizier der Leibwache, von Herzog Alba und schließlich vom Pagen (Hamburger Bühnenfassung 1787) beziehungsweise dem Leibarzt der Königin (letzte Ausgabe 1805), Dom Ludwig Merkado.

Alle drei Verwendungsweisen fallen damit in zwei aufeinanderfolgenden Szenen des Fünften und letzten Aufzugs (V, 5 und 6). Die Handlung befindet

89 Ebd., S. 62 f.

90 Der Schluss der *Verschwörung des Fiesko zu Genua* liegt in zwei Fassungen vor, dessen Erstdruck das Drama als »[e]in republikanisches Trauerspiel« (NA 4, S. 5) ausweist. Am Ende dieser Erstausgabe tötet Verrina den zum Herzog gekrönten Fiesko wegen seiner Hybris, während dieser in der Mannheimer Bühnenfassung in der Schlussszene gerade noch rechtzeitig zum »glücklichsten Bürger« Genuas bekehrt werden kann (ebd., S. 230).

91 Ebd., S. 117.

sich dabei am höchsten Spannungspunkt der Peripetie, kurz nachdem Don Karlos verhaftet und der Marquis aus dem Hinterhalt erschossen worden ist. Wenige Augenblicke nachdem Karlos seinem Vater im Beisein der Granden die Schuld für den Mord gegeben hat und sich von ihm lossagen konnte, wird die Versammlung von der Warnung des Offiziers unterbrochen:

Offizier *dringend*: Rebellion!
Wo ist der König?
Er arbeitet sich durch die Menge, und dringt bis zum König
Ganz Madrid in Waffen!
Zu Tausenden umringt der wüthende
Soldat, der Pöbel den Pallast. Prinz Karlos,
Verbreitet man, sey in Verhaft genommen,
Sein Leben in Gefahr. Das Volk will ihn
Lebendig sehen oder ganz Madrid
In Flammen aufgehn lassen.
Alle Granden *in Bewegung*: Rettet! Rettet
Den König!
Alba *zum König, der ruhig und unbeweglich steht*:
Flüchten Sie Sich, Sire – Es hat
Gefahr – Noch wissen wir nicht, wer
Den Pöbel waffnet –
König *erwacht aus seiner Betäubung, richtet sich auf, und tritt mit Majestät unter sie*: Steht mein Thron noch?
Bin ich noch König dieses Landes? – Nein.
Ich bin es nicht mehr. Diese Memmen weinen,
Von einem Knaben weich gemacht. Man wartet
Nur auf die Losung, von mir abzufallen.
Ich bin verrathen von Rebellen.[92]

Der »Pöbel« beschreibt aus der Perspektive des Offiziers und des königlichen Beraters Alba jene Vorstellung des »ungeordneten Volkshaufen[s]«, die Teil der Grundbedeutung des Begriffs ist, und erweitert sie um den Vorwurf des gewalttätigen und bewaffneten Mobs, der auf den Staatsumsturz zielt. Dieser letzte Aspekt verbindet die Verwendung des ›Pöbels‹ in *Don Karlos* mit seinem Gebrauch in der *Verschwörung des Fiesko zu Genua*; im Vergleich allerdings erscheint der Begriff nun leicht rehabilitiert, da er als Pejorativ nur mehr von den eher Königstreuen benutzt wird. In entscheidender Weise wird das Volk in

92 NA 7.1, S. 617.

Schillers letztem Jugenddrama zu einem potentiell gefährlichen Machtfaktor, der sich vom Gegner waffnen lässt und zur Rebellion bereit ist – bezeichnenderweise vermeidet Schiller hier den Begriff der ›Revolution‹. In Verbindung mit Kants Differenzierung vom Volk als einer im positiven Sinne vernunftbegabten, »bürgerlichen« Nation und dem »rottierenden«, sich zusammenraufenden Pöbel dürfte Schiller bereits am Vorabend der Unruhen in Frankreich das Kippmoment vor Augen gestanden haben, von dem aus sich im Falle eines ungeordneten Systemwechsels die Gewalt der Masse her entladen würde können.[93] Bekanntermaßen bleibt auch Posas Freiheitsideal eine Dialektik eingeschrieben, die in der politischen Befreiung Flanderns einerseits und der autokratischen Verfügung über das Schicksal des Freundes andererseits gründet.[94] Insofern schreibt der Dramatiker der Handlung eine erneute Warnung vor einem entgrenzten, das heißt wertrelativen Freiheitsverständnis ein, die in erster Linie dem Publikum selbst gegolten haben mochte. Von einem Zutrauen in die Erkenntnisfähigkeit des Volks jedenfalls kann – abgesehen von Posas wirkmächtiger Forderung nach »Gedankenfreiheit«, die wiederholt als gewichtiges Argument für Schillers Geschichtsoptimismus in die Diskussion eingebracht

93 Für das Freiheitsideal, das im Drama durch den Marquis und mittelbar auch Don Karlos vertreten wird, hat Hans-Georg Werner, Struktur, Sprache, Ideologie: Poetische Vergegenwärtigung von Geschichte in Schillers ›Don Karlos‹, in: Zeitschrift für Germanistik 7 (1986), H. 2, S. 133–149, hier S. 139, andererseits festgehalten, »daß die praktische Parteinahme für das ideell Wünschbare« im Lichte der »brutalen Repressionspolitik« des spanischen Hofes selbst »als ein lebensgefährdendes Unternehmen erscheint«.

94 Dass Schiller die Peripetien und Grenzen des Autonomieideals (»einer auf Freiheit gegründeten Natur«) im Marquis vorgeführt habe, wurde von den Interpreten bald in Anschlag gebracht. Sie stellten insbesondere das autokratische Handeln Posas in Frage, vgl. u. a. André von Gronicka, Friedrich Schiller's Marquis Posa: A Character Study, in: Germanic Review 26 (1951), S. 198–214; vgl. auch Karl S. Guthke, Don Karlos. Der Künstler Marquis Posa: Despot der Idee oder Idealist von Welt?, in: Schillers Dramen – Idealismus und Skepsis, S. 133–164. Dabei konnten sie sich auf den Autoren selbst berufen; tatsächlich war Schiller ja bereits 1788 in den *Briefen über Don Karlos* als sein eigener Kritiker aufgetreten, um die Figur des Marquis gegen die Vorwürfe, er habe mit ihm einen zu idealischen Charakter gezeichnet, zu verteidigen. Die Praxis, Schillers in Wielands *Teutschen Merkur* 1787 veröffentlichten *Briefe über Don Karlos* – die einer Apologie des Dramas gleichkamen – zur Deutung heranzuziehen, ist in der Forschung umstritten; vgl. die Diskussion im Anschluss des Beitrags von Wilfried Malsch, Moral und Politik, in: Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit. Ein Symposium, hg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1988, S. 207–237, hier insb. S. 235–237. Zum literaturwissenschaftlichen Status dieser Briefe vgl. ebenfalls Malsch, Robespierre ad portas? Zur Deutungsgeschichte der ›Briefe über Don Karlos‹ von Schiller, in: Houston German Studies 7 (1990), S. 69–103.

worden ist – zumindest von Seiten des königlichen Leibarztes kaum ausgegangen werden, den Elisabeth zur Rettung von Karlos schickt. Als Merkado ihn anweist, sich die verbreitete Sage zu eigen zu machen, der zufolge »[u]m Mitternacht in den gewölbten Gängen / Der königlichen Burg, in Mönchsgestalt, / Der abgeschiedne Geist des Kaisers wandle«, fügt er hinzu, dass »[d]er Pöbel […] an dieß Gerücht« glaube und »die Wachen / […] nur mit Schauer diesen Posten«[95] beziehen würden. Der Rettungsversuch des Prinzen bleibt damit auf eine frappierend systemaffirmierende Weise an die Beschränktheit des offenbar größten Bevölkerungsanteils – jenem des Pöbels – gebunden. Dass die Flucht misslingt, jedoch als solche erst vom König erkannt wird, nachdem ihm »die Erscheinung« von »[z]ween Schweizer[n], die so eben / Von ihrem Posten kommen«,[96] gemeldet wird, tut ihr Übriges zur Katastrophe. Im vermessenen Handeln des Posa einerseits, sowie in der mangelnden Urteilsfähigkeit der Plebs andererseits, findet das Unternehmen der Freiheit, als Freiheit zur Selbstermächtigung der Vernunft verstanden, seine Klippe.

Als schicksalsbestimmend erweist sich in Schillers letztem Jugenddrama somit nicht zuletzt die selbstverschuldete Unmündigkeit des Volks, mit der er das kantische Plädoyer zur Aufklärung *ex negativo* aufnimmt. Wiederum verleibt Schiller seinem Drama den Vorbehalt gegenüber dem Pöbel als einer abergläubischen, schwatzhaften und manipulierbaren Menge ein. Zugleich vermag der Dramatiker aus diesem Missstand auch seine Daseinsberechtigung beziehen. Nirgendwo anders wird diese doppelte Wirkungsstrategie deutlicher als im Karlos-Drama, welches am Vorabend der Französischen Revolution in entscheidender Weise Anstoß gegeben haben mochte für das Projekt der ästhetischen Erziehung.

4. Der Pöbel als (natürliche) Ressource: *Wallensteins Tod* (I, 7)

Nachdem sich Schiller in den *Gedanken über das Gemeine und Niedrige in der Kunst*, deren Entstehung sich bis in die frühen 1790er Jahre zurückverfolgen lässt, mehrfach in abgrenzender Weise über den Pöbel geäußert hat, findet die Bezeichnung als nächstes in der *Wallenstein*-Trilogie Verwendung. Zu Beginn des letzten Teils, *Wallensteins Tod*, nutzt Gräfin Terzky den Pöbel als Argument, um ihren Bruder zum Handeln zu bewegen (I, 7) und »in das

95 NA 7.1, S. 620.
96 Ebd., S 631.

machtpolitische Gefüge lenkend einzugreifen«.[97] Während Wallenstein noch damit hadert, sich offen gegen den Kaiser zu stellen[98] und den Vertrauensbruch öffentlich zu besiegeln, erinnert ihn die Gräfin daran, dass »die Not« allein, »die die Tat will, nicht das Zeichen«, ihn »[i]n dieses Amt [gesetzt]« habe. Dabei argumentiert sie, dass sich die kaiserliche Partei gewiss nicht aus Großmut Wallensteins bedient habe, sondern sie vielmehr die Notwendigkeit zur Wiedereinsetzung des Generalissimus gezwungen habe. Mit einiger politischer Klugheit bemerkt Terzky, dass der habsburgische Thron zwar über eine symbolische Macht, nicht aber über »den Größten […] und den Besten« verfügt hätte, den das Kriegsamt gefordert habe:

Gräfin: Vertrauen? Neigung? – Man bedurfte deiner!
Die ungestüme Presserin, die Not,
Der nicht mit hohlen Namen, Figuranten
Gedient ist, die die Tat will, nicht das Zeichen,
Den Größten immer aufsucht und den Besten,
Ihn an das Ruder stellt, und müßte sie ihn
Aufgreifen aus dem Pöbel selbst – die setzte dich
In dieses Amt, und schrieb dir die Bestallung.
Denn lange, bis es nicht mehr kann, behilft
Sich dies Geschlecht mit feilen Sklavenseelen
Und mit den Drahtmaschinen seiner Kunst –
Doch wenn das Äußerste ihm nahe tritt,
Der hohle Schein es nicht mehr tut, da fällt
Es in die starken Hände der Natur,
Des Riesengeistes, der nur sich gehorcht,
Nichts von Verträgen weiß, und nur auf ihre
Bedingung, nicht auf seine, mit ihm handelt.[99]

97 Nikolas Immer, Der inszenierte Held. Schillers dramenpoetische Anthropologie, Heidelberg 2008, S. 346 (»5.3.2. Ratgeber als Lenker? Illo und die Gräfin Terzky«).

98 Im Konflikt zwischen Wallenstein und dem habsburgischen Kaiser sieht Walter Hinderer, ›Wallenstein‹, in: Schillers Dramen. Interpretationen, hg. von dems., Stuttgart 2011 [1992], S. 202–279, hier insb. S. 231, den »Gegensatz zwischen zwei Legitimitätsgründen von Herrschaft« angedeutet: »Mit Wallenstein und dem Kaiser konfrontiert Schiller zwei Autoritäten: die des ›ewig Gestrigen‹ und die ›der außeralltäglichen persönlichen Gnadengabe‹« – ein Oppositionsverhältnis, das Hinderer auf die berühmt gewordene Unterscheidung von Max Weber zwischen »traditionaler« und »charismatischer Herrschaft« bezieht.

99 NA 8, S. 200.

Indem die Gräfin hier das Profil eines Generalissimus als Tatmenschen konturiert, trennt sie die Macht des Kaisers, die sich allein vom symbolischen Apparat seiner Zeichen herleitet, vom Gewaltpotential des Amts, das in einer außerordentlichen Situation wie der des Krieges auch anderen Ständen beziehungsweise Rängen Aufstiegsmöglichkeiten eröffnet. Um Wallenstein die hierarchische – und nach ihrer Ansicht schlecht begründete – Distanz zwischen der Position des Kaisers und seinem Rang vor Augen zu führen, greift sie zum Distinktionsmarker des ›Pöbels‹, der das untere Ende der sozialen Ordnung anzeigt. Damit erinnert sie ihn nicht nur an seine »natürlichen«, ihm von Geburt her erwachsenen Talente, sondern drängt ihn als starken und einzig seinen Potentialen rechenschaftspflichtigen Charakter zum Handeln.[100] Das naturrechtliche Argument nutzt sie, um Wallenstein zu raten, die kaiserlichen Verträge zu brechen, sollten sie seine Entfaltung hindern. Offenbar wird hier das erbdynastische Herrschaftsprinzip des Kaisers zugunsten eines mit dem Recht des Stärkeren legitimierbaren, proto-darwinistischen Anspruchs auf Macht in Frage gestellt.[101] In historischer Hinsicht scheint sich hinter Gräfin Terzkys Charakterisierung des Befehlshabers auch der Aufstieg Napoleons abzuzeichnen.[102] Nicht zuletzt deutet ihr Opportunismus aber auf den neuralgischen Punkt jeder auf dem Personalprinzip fußenden Herrschaft hin: die (in gewisser Hinsicht auch das Publikum adressierende) Sorge über die (Un-)Verfügbarkeit von fähigen, für das politische Amt geeigneten KandidatInnen (wenngleich Schillers Trilogie vor allem in Thekla durchaus eine solche aufbietet). In *Maria Stuart* scheint dieses Problem in einem variierten Bezugsrahmen, nämlich der Konkurrenz von zwei weiblichen Herrschaftsentwürfen, weitergeführt.

100 Vgl. Immer, Der inszenierte Held, S. 347, der Gräfin Terzkys Einflussnahme auf Wallenstein eine manipulatorische Absicht zuordnet.

101 Vgl. die Deutung von Gerhard Schulz, Schillers *Wallenstein* zwischen den Zeiten, in: Geschichte als Schauspiel. Deutsche Geschichtsdramen – Interpretationen, hg. von Walter Hinck, Frankfurt a. M. 1981, S. 116–132, hier S. 122 f., der »die Schwäche von Kaiser und Reich« weniger »in der Herrscherpersönlichkeit begründet« sieht, »sondern in der Überlebtheit einer politischen Konstruktion im Zentrum Europas, die den Bedingungen einer bürgerlichen Zeit und ihrer Ökonomie nicht mehr entsprach und am Ende des 18. Jahrhunderts zu einem absoluten Anachronismus geworden war.«

102 Vgl. Walter Müller-Seidel, Friedrich Schiller und die Politik. ›Nicht das Große, nur das Menschliche geschehe‹, München 2009, S. 222 ff. (»V. Napoleon ante portas: Das Verschweigen einer Gegnerschaft«).

5. »Einem Pöbel muss ich's recht machen«: Rechtfertigung des Todesurteils in *Maria Stuart*

Nach der *Wallenstein*-Trilogie findet sich der Pöbel-Begriff in den späten Dramen nur noch in *Maria Stuart*, dort allerdings viermal. Dass Schillers Drama eine »vollkommner[e] Würdigung« verdient hätte, wohl aber die »ergreifendste Wirkung« nur vor »einem vorbereiteten Publikum«[103] hätte erzielt werden können, wurde bereits in Böttigers Rezension der Weimarer Uraufführung vom 14. Juni 1800 in Anschlag gebracht. Allerdings dürfte das historische Thema bereits einem größeren Adressatenkreis bekannt gewesen sein, da es als Märtyrerspiel schon im 17. Jahrhundert mehrfach dramatisiert worden war. Mit Schillers Adaption konnte man sich nun auf eine neue, analytische Weise den politisch komplexen Hintergründen um Marias Hinrichtung durch ihre englische Cousine und Königin Elisabeth nähern. In Orientierung an die griechischen Tragiker führt Schiller den im Zeichen des Konfessionalismus stehenden Konflikt um die rechtmäßige Thronfolge der Tudor-Dynastie in der Konfrontation zweier höchst unterschiedlichen Herrscherinnentypen[104] zusammen. Dabei wird die doppelte Schuldfrage, die sowohl Marias als auch Elisabeths Handeln trifft, in Form des »kasuistischen Streitgespräch[s]«[105] in die berühmte Begegnungsszene der beiden im Dritten Akt und in diverse ›Beratungsszenen‹ (insbesondere zwischen dem höfischen Personal und Elisabeth) verlegt, um sie dort diskursiv auszuhandeln. Dadurch legt Schiller das Drama nach Art der attischen Tragödie modellhaft als Gerichtsverhandlung an,[106] dessen Schuldspruch nicht zuletzt dem Publikum selbst überantwortet bleibt.

Doppelt codiert erscheint der Pöbel zunächst in der politischen Kommunikation der höfischen Berater mit Maria. Im Siebten Auftritt des Ersten Aufzugs kündigt Burleigh, Großschatzmeister und Erfüllungsgehilfe von Elisabeth, Maria das Urteil an, das ein richterliches Gremium von Geschworenen über sie ge-

103 Schiller und Goethe im Urteile ihrer Zeitgenossen, Bd. 1.2, hg. von Julius W. Braun, Leipzig 1882, S. 384.

104 Einen etwas schematischen Kontrast zwischen Maria als ›femme fragile‹ und Elisabeth als ›femme forte‹ nimmt Immer, Der inszenierte Held, S. 350 ff., in Anlehnung an Brechts Parodie (»III.6. Fischweibergefechte. Königinnen im Widerstreit«) an; auf der Höhe der gendertheoretischen Diskussion dagegen Boyken, Männlichkeitsimaginationen im dramatischen Werk Friedrich Schillers, S. 258 ff. (»3.6.1 Die ›Tragödie des Patriarchalismus‹: Frauen, Männer und ›Männinnen‹ (Elisabeth)«).

105 Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie, Bd. 2, S. 498.

106 Vgl. ebd.

troffen habe. Während Maria sich weigert, das Verfahren und die Richter anzuerkennen, entgegnet Burleigh:

> Wie, Mylady? Sind es etwa
> Vom Pöbel aufgegriffene Verworfne,
> Schamlose Zungendrescher, denen Recht
> Und Wahrheit feil ist, die sich zum Organ
> Der Unterdrückung willig dingen lassen?[107]

Dabei bezieht sich das Argument im Besonderen auf den politisch relevanten (und mit Zweifeln behafteten) Status der Richterschaft. Burleighs im Ton der Entrüstung vorgetragene Beschwerde ist allerdings auf zweideutige Weise zu verstehen: Zum einen dem Wortlaut nach, indem er von Maria Respekt gegenüber den richterlichen Würdenträgern verlangt und sie als verdienstvolle, erfahrene und unabhängige Gesetzeshüter verstanden wissen will. Betrachtet man zum anderen aber die Vehemenz seines Einspruchs, lässt die überakzentuierte Abgrenzung der Richter vom »Pöbel« jedoch geradezu Zweifel an seinen Aussagen aufkommen, und verkehrt sich das Argument geradewegs zur litotischen Bestätigung von Marias Vorwürfen. Aus ihrer Perspektive werden die Richter nämlich durchaus als »Verworfne« und »[s]chamlose Zungendrescher« deutbar, »denen Recht und Wahrheit« bestechlich sind und die sich von Elisabeth »[d]er Unterdrückung willig dingen lassen«.

Im weiteren Handlungsverlauf dient die Adressierung des Pöbels vor allem als Argument der englischen Partei, um das Todesurteil gegen die Stuart zu motivieren.[108] Insbesondere die Berater Elisabeths, deren Doppelrolle in der Exekutive *und* Judikative nun sichtbar wird,[109] suchen ihr Eintreten für die Urteilsvollstreckung mit den Forderungen der englischen Untertanen zu recht-

107 NA 9, S. 30.

108 Die Frage, warum »das Volk in Schillers Stück keine größere Rolle« spiele, stellt bereits Gert Vonhoff, ›Maria Stuart. Trauerspiel in fünf Aufzügen‹ (1801) in: Schiller-Handbuch, S. 166; er erklärt sie damit, »[z]u groß« sei »das Misstrauen gegenüber dem Volk nach dem Scheitern der Revolution bei vielen, die doch gerade auf dieses ihre Hoffnungen gesetzt hatten«, gewesen: »Darum erwähnt es das Stück als leicht lenkbare und damit in seiner Position leicht beeinflussbaren Masse, in der Szene, wo es dem Geschehen auf der Bühne am nächsten kommt (IV/7), als Mob[.] Der einmal entfesselten Sinnlichkeit des Pöbels aber ist kein Einhalt mehr zu gebieten, eine politisch emanzipatorische Position war der Masse im Jahrzehnt nach dem Fehlschlagen der Revolution auch wohl kaum zuzuschreiben.«

109 Auf die Verquickung der judikativen und exekutiven Gewalt in der Rolle Leicesters als Mitglied sowohl des Gerichts als auch des Staatsrats hat Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie, Bd. 2, S. 504, hingewiesen.

fertigen. Dabei variiert der Modus, in dem sich auf die Menge berufen wird. Im Zweiten Aufzug (II, 3) zum Beispiel führt Leicester die Meinung des Pöbels zunächst als Gegenargument an, um Elisabeth von einer Vollstreckung des Todesurteils abzuraten – und sie stattdessen vom geheimen Auftragsmord zu überzeugen. Mit dem Verweis auf die »Märchen, die in Londons Gassen / Den gläubgen Pöbel ängsten«[110] (eine Mahnung, die an die Fluchtanweisung des Leibarztes in *Don Karlos* erinnert), gibt er sich zunächst bemüht, die Gefahr zu relativieren, die von Marias Herrschaftsansprüchen her für Elisabeth besteht. Gleich im nächsten Satz adelt er dann aber die Gerüchte, indem er sie als bedenkenswert anerkennt, sie »bis herauf / In deines [Elisabeths, V.T.W.] Staatsrats heitre Mitte steigen« sieht; so weit, dass sie »weise Männer ernst beschäftigen«.[111] Dadurch wird die Bedeutung der *opinio communis* akzentuiert,[112] deren Macht in der Folge auch Elisabeth selbst immer wieder beklagen wird – sei es aus der realistischen Einschätzung ihrer politischen Handlungszwänge heraus, sei es aufgrund ihrer Tendenz zur rhetorischen Exkulpation, die schließlich auch ihren Monolog am Ende prägt.

Als Elisabeth am Ende des Vierten Aufzugs (IV, 7) Nachricht über einen drohenden Aufruhr erhält, fragt sie nach eben diesem Willen des Volks. Der Graf von Kent antwortet ihr:

> KENT: Der Schrecken geht durch London,
> Dein Leben sei bedroht, es gehen Mörder
> Umher, vom Papste wider dich gesendet.
> Verschworen seien die Katholischen,
> Die Stuart aus dem Kerker mit Gewalt
> Zu reißen und zur Königin auszurufen.
> Der Pöbel glaubts und wütet. Nur das Haupt
> Der Stuart, das noch heute fällt, kann ihn
> Beruhigen.[113]

Erneut wird das Volk hier als leichtgläubig und gewaltbereit beschrieben; wiederum benutzt die Regierungspartei den Pöbel-Begriff als Topos, um die nur als Hörensagen vernommene Meinung des Volks in rhetorisch günstiger Weise für die eigenen Absichten auszulegen.

110 NA 9, S. 53.
111 Ebd.
112 Vgl. Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie, Bd. 2, S. 503.
113 NA 9, S. 122.

Von Elisabeth selbst wird über die Handlung hinweg zwar, wie auch die Frage an Kent unterstreicht, der Eindruck erweckt, als sei sie bemüht, ihr Handeln am Volkswillen zu orientieren. Mehr noch aber zeichnet Schiller sie als eine von der Staatsräson abhängige Regentin, die sowohl mit den Tugendvorstellungen, die sich an ihre Weiblichkeit knüpfen, zu kämpfen hat als auch mit den Zweifeln, die an der Rechtmäßigkeit ihrer Geburt und ihrer dynastischen Legitimation bestehen. Nichtsdestotrotz wird eben dieser, von Elisabeth in ihrem letzten Monolog (IV, 10) behauptete innere Konflikt zwischen Autonomie und Heteronomie subtil entkräftet, wenn sie dort allzu entschuldigend gegen den vermeintlichen »Zwang« des »Volksdiensts« wütet:

ELISABETH: O Sklaverei des Volksdiensts! Schmähliche
Knechtschaft – wie bin ichs müde, diesem Götzen
Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!
Wann soll ich frei auf diesem Throne stehn!
Die Meinung muß ich ehren, um das Lob
Der Menge buhlen, einem Pöbel muß ichs
Recht machen, dem der Gaukler nur gefällt.[114]

Zwar bekräftigt Elisabeths Klage die latente Herausforderung königlichen Handelns im ausgehenden Mittelalter, die sich mit der Voraussetzung des *Kings of Two Bodies* – der öffentlich-symbolischen und der privaten Person des Regenten – nach Kantorowicz[115] verbindet. Allerdings stellt sich gerade aufgrund der mit einigem Pathos behaupteten Abhängigkeit vom vermeintlich niederträchtigen, auf Brot und Spiele drängenden Gros der Bevölkerung auch die Frage, ob ihr Selbstmitleid berechtigt ist oder nicht vielmehr einen Blick auf ihre mangelnde Souveränität wirft, die sie wiederum allzu voreilig allein auf ihre schwache erbdynastische Position zurückführt. Weit über die genealogische Frage nach der »fürstlichen Geburt« hinaus werden die Probleme, die sich im Drama noch an der Konfessionalität entzünden, auch auf den individuellen Legitimationsdruck beziehbar, der sich um 1800 in Europa für jede, nunmehr an eine Verfassung gebundene, post-absolutistische Herrschaft stellt. Das Volk fungiert dabei zwar als durchaus einflussreiches, allerdings auch bequemes und reflexartiges Argument für die Rechtfertigung politischer Ziele, die Schiller am Beispiel von *Maria Stuart* – in ideengeschichtlich durchaus plausibler Weise – (noch) vornehmlich an die Staatsräson gebunden sieht.

114 Ebd., S. 127.
115 Vgl. Ernst Kantorowicz, The King's Two Bodies, Princeton 1957.

III. Fazit

Schillers Funktionalisierung des Pöbels in den Dramen ist höchst dynamisch und folgt in vielerlei Hinsicht wirkungsästhetischen Strategien. Beobachtet werden kann das zunächst in der Vorrede zu den *Räubern*, in der der aufstrebende Dramatiker noch das Distinktionsbedürfnis formuliert, seinen Dramenerstling von den Kritikern und einem Adressatenkreis abzugrenzen, von dem ungewünschte Rezeptionsweisen – wie eine zu große Einfühlung oder aber zu harsche Kritiken – befürchtet werden konnten. Schiller entwirft den ›Pöbel‹ daher zunächst als negative Projektion des Publikums, das er vor einem seiner Absicht widerstreitenden und daher fehlgeleiteten Verständnis des Dramas warnt. Dabei spielt auch das Bewusstsein um zensurpolitische Maßnahmen eine Rolle, das ihn bereits für die Uraufführung auf der Mannheimer Bühne zu Änderungen und Zugeständnissen gegenüber Dalberg veranlasst hatte.

Ab der *Verschwörung des Fiesko zu Genua* wird die Sozialfigur des Pöbels in den Dramen sodann nur mehr poetisch funktionalisiert. Die dramatischen Verwendungskontexte geben hier bisweilen auch Aufschluss über die politischen Motivationen der Protagonisten, zeugen en gros jedoch von einer differenzierten und sich wandelnden Bedeutung der Plebs. Zweifelsohne nimmt deren Relevanz, angefangen vom genuesischen Verschwörungsdrama bis hin zu *Maria Stuart*, zu – jedoch entfernt sich die Verwendung des Begriffs allmählich von seiner Bedeutung. Während die Bezeichnung anfangs noch in ihrem Bedeutungsinhalt – dem niederständischen und leichtgläubigen Bevölkerungsteil – zur Deckung kommt, verschiebt sich der Gebrauch allmählich hin zu einer stärker am bloßen Zeichencharakter orientierten, semiotischen Funktionalisierung des Pöbels als einem opportunen Argument der politischen RepräsentantInnen. Stets scheint der Dramatiker dabei auch mit dem Effekt zu spielen, den die Abwertung des ›gemeinen Volks‹ als ›Pöbel‹ impliziert. Wenn die Bevölkerung in der *Verschwörung des Fiesko zu Genua* vor allem als ausschweifend und egoistisch dargestellt wird, wenn die Plebs einen eher beschränkten Kreis von Bewunderern des populistischen Fiesko abgibt, deutet sich dahinter bereits Schillers ästhetisches Erziehungsprogramm ab. In *Don Karlos*, seinem letzten Drama vor der Französischen Revolution, wird dieses Unternehmen und implizite Bildungsangebot umso dringlicher, als Schiller hier bereits ein ahnungsvolles Bild von einer ungestümen Menge zeichnet: In der Warnung des Offiziers erstarkt der Pöbel am Ende zum bewaffneten und wütenden Mob, der die Rebellion vorbereitet.

In der *Wallenstein*-Trilogie bleibt die Verwendung des Begriffs zwar gering dosiert – was vermutlich auch damit zusammenhängt, dass ja bereits *Wallensteins Lager* dazu angelegt ist, den von der Soldateska getragenen Mythos des

Generalissimus zu verbreiten. Doch kommt im Dialog zwischen Gräfin Terzky und ihrem Bruder im dritten Teil deutlich zum Ausdruck, wie das von der Terzky aufgegriffene, naturrechtliche Argument durch die Ausdehnung auf den ›Pöbel‹ publikumswirksam markiert wird, wodurch sich Wallensteins Selbstlegitimation, mit dem Hof zu brechen, als ein zweifelhaftes ›Recht des Stärkeren‹ entlarvt. In der Gegenüberstellung von Wallensteins Stärke, die nur dem Volk, ja sei es dem Pöbel selbst habe erwachsen können, und der erbdynastischen, auf Geburt, nicht auf Verdienst basierenden Herrschaft des Kaisers, entwickelt die Gräfin ein biologistisch verzerrtes Verständnis des Naturrechts, das als Argument eingesetzt wird, um Wallenstein zum Handeln zu provozieren. Allerdings rechtfertigt die ›Natur‹ des Herrschers, als dessen natürliche Führungsqualitäten verstanden, in dieser Perspektive ebenso gut eine Usurpation der bestehenden, feudalen Ordnung und ihrer Instrumentalisierung für egoistische Herrschaftsabsichten. Einen Zustand beständiger Verrechtlichung von bürgerlichen Ansprüchen und Pflichten avisiert die Gräfin ausdrücklich nicht an.

Ein ähnlich rhetorisch geschärftes, jedoch ebenso wenig auf Zugeständnisse zielendes Verständnis vom Volk entwickelt *Maria Stuart* als ein Drama der Staatsräson. Hier greifen die englischen Berater nur mehr reflexartig auf den Pöbel zurück, um Elisabeth die Dringlichkeit der Forderungen nach Marias Hinrichtung vor Augen zu führen. Dass dabei weder die Berater noch Elisabeth selbst die Verantwortung für das Todesurteil übernehmen wollen, deutet im Handlungszusammenhang bereits auf die Entkoppelung der Politik von der Moral hin. Andererseits problematisiert das Ende die Vollstreckung des Todesurteils als ein feiges und im Grunde genommen illegitimes Vorgehen. Indem Elisabeth ihre Herrschaftsausübung als eine »Sklaverei des Volksdiensts« bezeichnet, adressiert Schiller ihren inneren Konflikt zwischen Autonomie und Heteronomie als ein grundsätzliches Problem jeder postabsolutistischen Herrschaft, der durch den Prozess der Verrechtlichung und dem gewachsenen Drohpotential des Volks neue Legitimationsschwierigkeiten entstehen.

Aus den vielfachen Handlungskontexten ergibt sich damit ein rhetorisch wandelbares Konzept einer Sozialfigur, die Schiller einerseits zur Selbstvergewisserung des Publikums und andererseits als selbstreferentiellen Marker einsetzt. Durchgehend scheint die vom Dramatiker entworfene Vorstellung der Plebs auf das Projekt ästhetischer Erziehung vorauszuweisen – die nicht zuletzt der Willensbildung und Urteilsfähigkeit dienen soll. Zugleich evoziert der Pöbel als Kontrastfigur immer auch die im Hier und Jetzt der Rezeptionsgemeinschaft entstehende Vorstellung von einer noch nicht zur politischen Freiheit befähigten Menge und deren besserungswürdigen Denkart, die auf das Publikum gleichermaßen wie auf die ›mittleren‹ Charaktere von Schillers Dramen beziehbar bleibt.

ALEXA LUCKE

WISSENSCHAFT UND KUNST
DIE BEGRIFFE ›VEREINIGUNG‹, ›WECHSELWIRKUNG‹ UND ›BESTIMMBARKEIT‹ IN FICHTES *WISSENSCHAFTSLEHRE* UND IN SCHILLERS *ÄSTHETISCHEN BRIEFEN*

Abstracts:

Ausgehend von den identischen Begriffen ›Vereinigung‹, ›Wechselwirkung‹ und ›Bestimmbarkeit‹ in Fichtes *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre* und Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* untersucht der vorliegende Artikel das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst in beiden Texten. Um die jeweilig zugrundeliegenden Wissenskonzepte zu analysieren, werden die semantischen Verwendungsweisen, die methodologischen Differenzen und epistemologischen Relationen der drei Begriffe miteinander verglichen. Während Fichte sein eigenes Konzept der ›Wechselwirkung‹ aufgrund des Festhaltens an strengen wissenschaftlichen und disziplinären Vorgaben letztlich verwirft, nutzt Schiller dessen erkenntnistheoretisches Potential, um seinen Anspruch an eine ›ästhetische Kunst‹ zu praktizieren. Diese ästhetisch-künstlerische Transformation philosophischer Fragestellungen stellt einen temporären Konnex zwischen den Wissenssystemen Wissenschaft und Kunst sowie Philosophie und Literatur dar.

On the basis of the identical terms ›Vereinigung‹, ›Wechselwirkung‹ and ›Bestimmbarkeit‹ in Fichte's *Foundations of the Science of Knowledge* and Schiller's letters *On the Aesthetic Education of Man*, this article examines the relationship between science and art in both texts. In order to analyse the respective underlying concepts of knowledge, the semantic uses, methodological differences, and epistemological relations of the three terms are compared. Whereas Fichte ultimately rejects his own concept of ›Wechselwirkung‹ due to his adherence to strict scientific and disciplinary guidelines, Schiller uses its epistemological potential to practice his claim to an ›aesthetic art‹. This aesthetic and artistic transformation of philosophical issues represents a temporary connection between the knowledge systems science and art as well as philosophy and literature.

1. Einleitung

Die Frage nach dem Verhältnis der epistemologischen Potentiale von Wissenschaft und Kunst interessiert nicht erst seit Schillers *Ästhetischen Briefen* innerhalb des ästhetischen Diskurses. Schon in Baumgartens Begründung der Ästhetik als »Theorie der freien Künste«, »Kunst des schönen Denkens« und

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-004

»Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis« in § 1 der *Aesthetica* (1750/1758)[1] und in Meiers Forderung nach einer ›Ausbesserung der Erkenntnis‹ durch die ›schönen Wissenschaften‹,[2] wird Kunst selbst zu einer neuen und anderen Wissenschaft erhoben.

Davon zeugt auch der § 10 der *Aesthetica*: »Man mag einwenden: 8) Die Ästhetik ist eine Kunst, keine Wissenschaft. Ich antworte: a) Dies sind keine gegensätzlichen Fertigkeiten. Wie viele Künste, die einst nur dies waren, sind heute nicht zugleich Wissenschaften?« In einer kunstvollen, rhetorisch-dialogischen Form wird die epistemologische Erweiterung für Wissenschaft und Erkenntnis von Baumgarten im Bereich der Kunst gesehen – hier in einem weiten Sinne und den technischen Aspekt der Poiesis mitreflektierend.[3] Kunst und Wissenschaft verhalten sich laut des zitierten Paragraphen nicht gegensätzlich zueinander und amalgamieren in einigen Künsten.[4] Als Gegenstand des neuen ästhetischen Feldes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Bestimmung ihres Verhältnisses von vordergründigem Erkenntnisinteresse. Daneben verhandelt die neue Wissenschaft der Ästhetik auch die Relation von Theorie und Praxis im Allgemeinen sowie von Kunst und Wissen. So werden mit Baumgarten erstmalig Erkenntnistheorie (Epistemologie) und Kunsttheorie (Ästhetik) in einen engen philosophischen Zusammenhang geflochten – unter Einbeziehung von Teilfunktionen der Logik.[5]

Die Briefe Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795)[6] könnten in ihren Betrachtungen des Verhältnisses von Wissenschaft und Kunst

1 Alexander Gottlieb Baumgarten, Ästhetik. Übersetzt mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hg. von Dagmar Mirbach, Bd. 1, Hamburg 2007, § 1 Prolegomena des ersten Teils *Aesthetica*.

2 Vgl. Georg Friedrich Meier, Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften [Theil 1], Halle 1748, § 15.

3 »›Poiesis‹ bedeutet sachgerechtes Herstellen eines Werks in der Einheit von Prozeß und Ergebnis«. Gerhard Plumpe, Ästhetische Kommunikation der Moderne, Bd. 1: Von Kant bis Hegel, Opladen 1993, S. 14.

4 Bereits Leornado da Vinci definierte die Malerei als ›Wissenschaft‹ oder ›erlernbares Wissen‹ (vgl. ebd., S. 30).

5 Vgl. Stefanie Buchenau, Die Einbindung von Poetik und Ästhetik in die Logik der Aufklärung, in: Kunst und Wissen. Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie im 18. und 19. Jahrhundert, hg. von Astrid Bauereisen, Stephan Pabst und Achim Vesper, Würzburg 2009, S. 71–84.

6 Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795), in: Schillers Werke. Nationalausgabe [abgekürzt: NA]. Philosophische Schriften erster Teil, Bd. 20, begründet von Julius Petersen, hg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von

theoretisch als Anschlusskommunikation an den zweiten Teil von Baumgartens *Aesthetica* gelesen werden, der im Inhaltsverzeichnis zwar angekündigt, aber letzten Endes nicht mehr von Baumgarten verfasst wird: Die Rede ist von der *Aesthetica practica*, der »praktischen Ästhetik«. Vermutlich hätte es sich hierbei um ein Kapitel über eine Art Praxiswissen gehandelt, denn sein gesamtes Projekt, die Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen und unteren Erkenntnisvermögen zu begründen, konturiert als Gegenentwurf auf der Folie eines rational geprägten Wissens in den akademisch-universitären Wissenschaften. Auch Schiller spricht wohl von diesem praktischen Wissen, wenn er seine ästhetisch-literarischen Praktiken in den *Augustenburger Briefen* als unaussprechliche und nicht erlernbare ›Operationen‹[7] des Künstlers deklariert und diese konsequent in den *Ästhetischen Briefen* vollzieht.[8] Diese äußern sich beispielsweise in einer Ununterscheidbarkeit und wechselseitigen Überblendung von wörtlichem und tropologisch-rhetorischem Sprachmodus. Zu ähnlichen Ergebnissen kommt auch Alice Stašková, die den sehr metaphorischen Sprachgebrauch, darunter insbesondere rhetorische Figuren wie die Synonymie und den Chiasmus, in Schillers philosophischen Schriften untersucht.[9]

Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 309–412. Im Folgenden wird der Kurztitel *Ästhetische Briefe* verwendet.

7 Vgl. den ersten Brief der *Augustenburger Briefe* vom 9. Februar 1793 (NA 26, S. 185). Vgl. zu Schillers »technischen und differenzbasierten« sowie »Kunst konfigurierenden ›Operationen‹« einen eigenen Aufsatz: Absage von der Tradition – Ästhetische Duelle in Schillers Ballade *Der Handschuh*, in: Hände, hg. von Petra Gehring, Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans, Essen 2019, S. 115–128, hier S. 124 ff.

8 Vgl. zu diesem Zusammenhang und den folgenden Überlegungen auch umfassend die 2019 an der Universität Siegen eingereichte Dissertation der Verfasserin: Schillers *Ästhetische Briefe* als Literatur. Der Vollzug von literarischen Praktiken in der ›ästhetischen Kunst‹, Bielefeld 2021. Die Ergebnisse der Studie werden in einem Ausblick auf weitere ästhetische Schriften von Schiller ausgeweitet und erprobt.

9 Vgl. Alice Stašková, Friedrich Schillers philosophischer Stil. Logik – Rhetorik – Ästhetik, Paderborn 2021. Insbesondere in dem Kapitel über die *Ästhetischen Briefe* bezieht sie sich auf einen früheren Aufsatz: Dies., Der Chiasmus in Schillers ästhetischen Schriften, in: Schiller, der Spieler, hg. von Peter-André Alt, Marcel Lepper und Ulrich Raulff, Göttingen 2013, S. 199–214. Allerdings behandelt sie das Thema erklärtermaßen aus philosophischer Perspektive und bewertet Schillers ›eigentümliche‹ (vgl. Klaus L. Berghahn, Schillers philosophischer Stil, in: Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach, Stuttgart 2011, S. 304–318, hier S. 314) Argumentationsstrategien als Ausdruck seines persönlichen philosophischen Stils, den sie zuweilen auch als ›streng‹ in der Nachfolge Kants bezeichnet (S. 380) und der der Kunst einen gesellschaftlichen Rang ›rechtfertigen‹ und zusichern soll (S. 386 f. und S. 394 f.). Zur Problematik von heteronomen Legitimationsdiskursen, auch seitens der Philosophie, in Bezug auf die Stellung und die

Im Horizont des diskursiven Feldes ästhetischer Themen und Fragestellungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unternimmt der vorliegende Beitrag den Versuch, die Bestimmung und die Bewertung der epistemologischen Relation von Kunst und Wissenschaft innerhalb der *Ästhetischen Briefe* im Vergleich zu einem ihrer unmittelbaren philosophisch-wissenschaftlichen Vorgänger zu klären: die *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre* (1794/95)[10] von Johann Gottlieb Fichte. Die referentiellen Bezugnahmen auf die Wissenschaftslehre Fichtes sind hier besonders augenfällig aufgrund der exakt gleichen wörtlichen Verwendung dreier Begriffe, die in beiden Schriften auftauchen.[11]

Das Interesse an einem begrifflichen und konzeptuellen Vergleich zwischen Fichtes *Wissenschaftslehre* (1794/95) und Schillers *Ästhetischen Briefen* (1795) hat insbesondere in der Schiller-Forschung der letzten Jahre wieder zugenommen.[12] Nicht nur der zeitlich geringe Abstand zwischen beiden Publikationen

Funktion der Kunst in der Gesellschaft gegen Ende des 18. Jahrhunderts vgl. auch die Verfasserin: Schillers *Ästhetische Briefe* als Literatur, insb. S. 103 ff. – Demgegenüber verfolgt der vorliegende Aufsatz die Zielsetzung, die Performanz von ›logischen Fehlern‹ in den *Ästhetischen Briefen* als kunstvollen und praktischen Vollzug eines eher impliziten programmatischen Anspruchs an eine ›ästhetische Kunst‹ einzuordnen.

10 Johann Gottlieb Fichte, Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer (1794/95), in: Ders., Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre (1794). Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre (1794/95). Studientextausgabe. Teilausgabe der Seiten 91–464 von Band I.2 der Johann Gottlieb Fichte-Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Stuttgart-Bad Cannstatt 1969, S. 173–499. Im Folgenden zitiert: GL.

11 Auf den »Begriff der Wechselwirkung und die ganze Wichtigkeit desselben« in Fichtes *Grundlage* wird außerdem in einer Fußnote des 13. Briefes der *Ästhetischen Briefe* explizit verwiesen (NA 20, S. 348).

12 Vgl. zu einem Vergleich zwischen Fichte und Schiller insbesondere die Arbeiten von Sarah Schmidt, z. B. dies., Zum Denkmodell der Wechselwirkung als Dialektik von Grenzauflösung und Grenzziehung. *Freie Geselligkeit* bei Friedrich Schleiermacher mit Blick auf Friedrich Schillers *Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen*, in: Grenzziehungen und Grenzüberwindungen. Philosophische und interdisziplinäre Zugänge, hg. von Bärbel Frischmann, Hannover 2014, S. 91–109. In ihrem Aufsatz sieht Sarah Schmidt in Schleiermachers Konzeptionen der ›Wechselwirkung‹ und auch der ›Dialektik‹ sowie in Schillers ›Wechselwirkung‹ die Idee der »wechselseitigen Anregung der Gesprächspartner«, worin sie das »freie Spiel« manifestiert sieht und was von »fundamentaler Bedeutung für den Prozess des Denkens und Wissens« (S. 106) ist. Während sie die ›Wechselwirkung‹ Schleiermachers als Begriff ausführlich erläutert, beschreibt sie die ›Wechselwirkung‹ zwischen Form- und Stofftrieb bei Schiller prägnant als Funktion für die ästhetische Stimmung, die im Spiel- und Möglichkeitsmodus »konstitutiv für jeden Denkprozess [ist], ›nicht in sofern sie beim Denken hilft, […] bloß insofern sie den Denkkräften Freyheit verschafft‹« (S. 108). Vgl. zu Fichtes

ist Anlass genug für eine vergleichende Analyse, auch finden sich auffällig ähnliche Phrasen und begriffliche Parallelen. Schiller ersehnte überdies die Veröffentlichung der *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre* seines Freundes und Kollegen Johann Gottlieb Fichte, die damals die ganze Welt der Wissenschaft revolutionierte.

Dieser Beitrag möchte sich der Frage widmen, auf welche Weise die Begriffstrias ›Vereinigung‹, ›Bestimmbarkeit‹ und ›Wechselbestimmung‹ (beziehungsweise ›Wechselwirkung‹) in beiden Schriften verwendet wird und inwiefern sie sich in epistemologischer, methodologischer und disziplinärer Hinsicht voneinander unterscheiden.[13] Die Untersuchung der unterschiedlichen semantischen Verwendungsweisen dieser drei identischen Begriffe in beiden Texten dient der Operationalisierung der oben genannten Fragestellung nach dem dargestellten Verhältnis von Kunst und Wissenschaft in den *Ästhetischen Briefen*, da beide Texte um die Begriffe herum verschiedene – zum einen wissenschaftliche, zum anderen ästhetische – Begründungsmuster bemühen, die auf darin angelegte Wissenskonzepte schließen lassen. Dabei ist es unerlässlich, die Situation der Logik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu berücksichtigen, die sich mit dem ›Problem‹ der ›Differenz‹ und ›Dualität‹ konfrontiert sieht und deren logische Formalisierungsmöglichkeiten sich erst in den Anfängen befinden sowie auf allererste Ansätze beschränkt sind.[14] Inwieweit sich die beiden Schriften in den umgebenden Wissensdiskursen Wissenschaft, Philosophie, Ästhetik und Logik sowie der Kunst positionieren oder sich von diesen explizit oder implizit abgrenzen, indem sie sich in ihren wissenschaftlichen und diskursiven Gepflogenheiten, Begründungsmustern und Praktiken unterscheiden, soll bei

›Wechselbestimmung‹ als methodologischem Begriff v. a. die Arbeiten von Violetta L. Waibel, Schweben der Einbildungskraft. Anschauung überhaupt, Begriff. Fichtes frühe Wissenschaftslehre – *Grundlage* und *Grundriß* (1794/95) und ein Exzerpt von Kants *Kritik der reinen Vernunft* (1787), in: Die Rolle von Anschauung und Begriff bei Johann Gottlieb Fichte. Mit Kant über Kant hinaus, hg. von ders., Berlin 2021, S. 51–89 sowie im Verhältnis zu Schillers anthropologischem Ansatz auch ihren früheren Aufsatz, dies., »Wechselbestimmung«. Zum Verhältnis von Hölderlin, Schiller und Fichte in Jena, in: Fichte-Studien 12 (1997), S. 43–69, hier S. 57.

13 Die Frage nach der »entscheidende[n] Differenz im Begriff der Wechselbestimmung bzw. Wechselwirkung«, die Schiller dazu veranlasst habe, sich an ›Fichtes methodologischem Begriff der Wechselbestimmung‹ zwar zu ›orientieren‹, aber letztlich (›im zentralen Begriff der Einbildungskraft‹) davon ›abzuweichen‹, wurde bereits von Waibel ›mit Fichte‹ aufgeworfen, vgl. Waibel, »Wechselbestimmung«, S. 56 f. Waibel vermutet dahinter anthropologische und normative Gründe Schillers.

14 Vgl. Gotthard Günther, Idee und Grundriß einer nicht-Aristotelischen Logik. Die Idee und ihre philosophischen Voraussetzungen, 3. Aufl., Hamburg 1991.

dieser Untersuchung geklärt werden. Wie Fichte ›Wissenschaft‹ versteht und praktiziert, und auf welche Weise Schiller sich von diesem Verständnis distanziert und dieses konträr in vollkommen neue ›autonome Sinnkonstellationen‹[15] ästhetisch transformiert, wird im Folgenden dargestellt und ausgeführt. Neben Emiliano Acosta sieht im Übrigen auch Frederick Beiser »Schiller's appeal to the concept of Wechselwirkung« als einen entgegengesetzten Entwurf zu Fichtes ›Wechselwirkung‹.[16]

Der erste Teil des Beitrags behandelt die drei Begriffe ›Vereinigung‹, ›Wechselwirkung‹ und ›Bestimmbarkeit‹ und ihre Anwendung auf das vorherrschende Konzept der Differenz und des Gegensatzes – ausgedrückt im Begriff der ›Entgegengesezten‹ – in der *Wissenschaftslehre*. Anders als Fichte, der die logischen Implikationen von prozessualen und paradoxen Sinn- und Denkfiguren methodisch und methodologisch zurückweist, sieht Schiller einen epistemologischen Wert für die Kunst, wie in einem zweiten Teil ausgeführt wird. Die Analyse der gleichen drei Begriffe in den *Ästhetischen Briefen* führt zu einem direkteren und umfassenderen Verständnis dieses viel diskutierten Textes und einer Verhältnisbestimmung des Wissens der Kunst gegenüber einem Wissen in Wissenschaft und Philosophie.

2. ›Vereinigung‹, ›Wechselwirkung‹ und ›Bestimmbarkeit‹ bei Fichte

Der Begriff der ›Vereinigung‹

Johann Gottlieb Fichte geht in seiner *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre* (1794/95) – wie auch nach ihm Hegel – von einem dialektischen Prozess des Erkennens aus, der aus ›Thesis‹, ›Antithesis‹ und ›Synthesis‹ besteht. Er formuliert die Aufgabe für die Wissenschaft, aus jedem »Entgegengesezten« (GL, S. 275) eine Synthese ›aufzustellen‹ (vgl. GL, S. 275), die in der ›Vereinigung‹ zweier ›Entgegengesezter‹ besteht: »Wir müssen demnach bey jedem Satze von Aufzeigung Entgegengesezter, welche vereinigt werden sollen, ausgehen.« (GL, S. 275)

15 Begriff von Emiliano Acosta, Schiller versus Fichte. Schillers Begriff der Person in der Zeit und Fichtes Kategorie der Wechselbestimmung im Widerstreit, Amsterdam und New York 2011, S. 190 und S. 289.

16 Frederick Beiser, Schiller as Philosopher. A Re-Examination, 2. Aufl., Oxford 2008 [2005], S. 145 f., Zitat auf S. 146. Zur Widerlegung einer einfachen Übernahme von Fichtes Begriff durch Schiller, vgl. Acosta, Schiller versus Fichte, insb. S. 189 ff.

In der Wissenschaftstheorie des 18. Jahrhunderts ist es durchaus kein Problem, einen mathematisch angehauchten Beweis beispielsweise auf Begriffe aus dem Bereich der Philosophie zu übertragen. Für diese Zwecke beschreibt Fichte beispielsweise die synthetische ›Vereinigung‹ von Ich und Nicht-Ich durch ihre »Theilbarkeit«:

> Wir haben die entgegengesezten Ich und Nicht-Ich vereinigt durch den Begriff der *Theilbarkeit*. Wird von dem bestimmten Gehalte, dem Ich, und dem Nicht-Ich abstrahirt, und die bloße Form der Vereinigung entgegengesezter durch den Begriff der Theilbarkeit übrig gelassen, so haben wir den logischen Saz, den man bisher des Grundes nannte: A zum Theil = - A und umgekehrt.« (GL, S. 272; Herv. im Orig.)

Die Gleichsetzung von Position und Negation legt im Übrigen nach Gotthard Günther den Grundstein für logische Folgeprobleme innerhalb der Transzendentalphilosophie.[17]

Der Begriff der ›Wechselwirkung‹

Bei der ›Wechselbestimmung‹ (analog bei Fichte »Wechselwirkung«; GL, S. 290) werden zwei »Wechselglieder« angenommen, die in einem ›Verhältniß‹ ›zueinander‹ stehen, »daß sie wechseln; und außer diesem haben sie gar kein anderes Verhältniß« (GL, S. 321). Fichte beschreibt seitenlang diese Art des Verhältnisses der beiden Wechselglieder, das durch das »gegenseitige *Eingreifen* beider in einander« (GL, S. 320; Herv. im Orig.) bestimmt wird. Der Wechsel wird dabei selbst »als synthetische Einheit« (GL, S. 321) gedacht, denn »beide bestimmen sich gegenseitig, und sind selbst synthetisch vereinigt« (GL, S. 321).[18]

Diese und die nachfolgenden Ausführungen Fichtes werden bei der Darstellung der Wechselwirkung in den *Ästhetischen Briefen* später fast wörtlich übernommen oder muten zumindest sehr ähnlich an:[19]

17 Vgl. Günther, Idee und Grundriß einer nicht-Aristotelischen Logik, S. 27 ff.

18 Die Beschreibung dieser synthetischen Vereinigung der Wechselglieder führt er detailreich zum einen von der Seite der »Form des Wechsels« (GL, S. 342), zum anderen von der »Materie des Wechsels« (GL, S. 343) auf. Vgl. dazu Schillers verwendete Differenz Form/Stoff in den *Ästhetischen Briefen*.

19 Vgl. die ähnlichen Formulierungen am Anfang des 11. Briefes, die als Auftakt zu den nachfolgenden Erläuterungen des expliziten Begriffs der ›Wechselwirkung‹ spätestens im 13. und 14. Brief hinleiten: »Person und Zustand […] als Eins und dasselbe denken, sind ewig Zwey in dem endlichen.« (NA 20, S. 341) Und ein paar Zeilen danach: »Die Person also muß ihr eigener Grund seyn; und so hätten wir denn fürs erste die

> Beide bestimmen sich gegenseitig, heißt: so wie das Eine gesezt ist, ist das andere gesezt und umgekehrt; von jedem Gliede der Vergleichung kann, und muß man zu dem andern übergehen. Alles ist Eins, und eben Dasselbe. – Das Ganze ist schlechthin gesezt; es gründet sich auf sich selbst. (GL, S. 321)

Diesen Wechsel der Wechselglieder nennt Fichte auch den »synthetisch vereinigten Wechsel« (GL, S. 323), so dass sich für sein Modell der Wechselbestimmung festhalten lässt, dass er in logischer und methodischer Hinsicht weiterhin dem Anspruch eines synthetisierenden und dialektischen Verfahrens verpflichtet bleibt. Mit Blick auf Schiller ist eine seiner Bestimmungen, die später zugunsten der Widerspruchsfreiheit wieder fallen gelassen wird und die er als ein Paradoxon der Wirkungsweise des Wechsels erkennt, äußerst bedeutsam. Fichte beschreibt den Mechanismus des Wechsels, das gegenseitige Eingreifen der beiden Wechselglieder, als ein »*Entstehen durch Vergehen* (ein Werden durch Verschwinden)« (GL, S. 329; Herv. im Orig.), was die »charakteristische Form des Wechsels in der Wirksamkeit« (GL, S. 329) beschreibt. Es soll dabei »abstrahirt« werden von jeder »*Zeitbedingung*« (GL, S. 329; Herv. im Orig.), denn die gleichzeitige »Existenz von X. und die Nicht-Existenz von –X sind schlechterdings nicht zu verschiedenen Zeiten, sondern sie sind in *demselben Momente*.« (GL, S. 329; Herv. im Orig.)

Hier rücken Fichtes Formulierungen in die Nähe einer formallogischen Beschreibung eines Paradoxons in der Folge Niklas Luhmanns: Wenn beide Seiten einer Differenz in demselben Augenblick aktualisiert sind, wird eine Unterscheidung paradox.[20] In den erläuternden Ausführungen erkennt Fichte darin explizit ein ›Paradoxon‹:

> [...] weil und insofern die Glieder des Wechsels sich gegenseitig aufheben, sind sie wesentlich entgegengesezt. Das (wirkliche) gegenseitige Aufheben bestimmt den Umkreis des wesentlichen Entgegenseyns. Heben sie sich nicht auf, so sind sie sich nicht wesentlich entgegen (essentialiter opposita). – Dies ist ein Paradoxon, gegen welches sich abermals der so eben angezeigte Mißverstand erhebt. (GL, S. 330)

Idee des absoluten, in sich selbst gegründeten Seyns, d. i. die Freyheit« (ebd., S. 342). »Wir gehen von der Ruhe zur Tätigkeit, vom Affekt zur Gleichgültigkeit, von der Übereinstimmung zum Widerspruch« (ebd., S. 341) und »Dieses folgt schon aus dem Begriff der Wechselwirkung, vermöge dessen beide Teile einander notwendig bedingen und durch einander bedingt werden« (ebd., S. 361).

20 Vgl. Claudio Baraldi, Giancarlo Corsi und Elena Esposito, GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 1999 [1997], S. 132.

Genau diese paradoxe Beschreibung einer Wechselwirkung greift Schiller später auf. Bei Fichte wird im weiteren Verlauf aber jede Anstrengung unternommen, dieses Paradoxon als Missverständnis im Sinne einer Fehlleistung oder falschen Beurteilung beziehungsweise Schlussfolgerung auszuweisen und »die Quelle dieses Mißverstandes, sowie das Mittel zu heben« (GL, S. 330).

Fichte nimmt für seine Wechselglieder (einer Differenz, also A und B) zwei voneinander unterscheidungsfähige Totalitäten an als Bedingung für die Möglichkeit des Wechsels überhaupt (vgl. GL, S. 342 ff.): »Denkt euch als Zuschauer dieses wechselseitigen Ausschließens. Wenn ihr zwiefache Totalität nicht unterscheiden könnt, zwischen welcher [/] der Wechsel schwebt, so ist für euch kein Wechsel.« (GL, S. 343)

Diese ›Anweisung‹ für den »Zuschauer« ist die vollzogene Konsequenz einer zugrunde liegenden Annahme: Wenn es nur eine Totalität gäbe, »dann ist die Totalität Eins, und es ist nur Ein Wechselglied; mithin überhaupt kein Wechsel« (GL, S. 343). Das heißt, die *conditio sine qua non* einer Wechselbestimmung ist eine Differenz, die an und für sich eine trennscharfe Grenze haben soll, da es sich um ›totale‹ Begriffe handeln soll, die dann aber miteinander wechseln, das heißt sich zugleich gegenseitig und wechselseitig bestimmen – und damit aber, wie er es nennt, ›aufheben‹. Die ›totalen‹ Gegensätze und das Postulat ihrer Entgegensetzung heben sich in der Wechselbestimmung demnach paradoxerweise auf. Zusammenfassend sagt Fichte zu dieser Art der Synthesis: »*Keins von beiden soll das andre, sondern beide sollen sich gegenseitig bestimmen*« (GL, S. 345; Herv. im Orig.).

Der Begriff der ›Bestimmbarkeit‹

Im Folgenden betont Fichte weiter die vollständige Entgegensetzung von A und B, die »*als* entgegengesezte, beisammen stehen« und nicht mehr »nur zum Theil, wie bisher gefordert worden ist« (GL, S. 352; Herv. im Orig.). Von dieser Stelle in der *Wissenschaftslehre* aus setzt er zu einer neuen Wendung einer möglichen, vollkommenen Synthese von A und B in dem Begriff der ›Bestimmbarkeit‹ (vgl. GL, S. 343) – im Sinne einer Vorstufe vor aller Bestimmung – und zu einer schlussfolgernden *conclusio* hinsichtlich der Wechselbestimmung an:

> Die Entgegengesezten, von denen hier die Rede ist, sollen schlechthin entgegengesezt sein; es soll zwischen ihnen gar keinen Vereinigungspunkt geben. Alles Endliche aber ist unter sich nicht schlechthin entgegengesezt; es ist sich gleich im Begriffe der Bestimmbarkeit; es ist durchgängig durcheinander bestimmbar. Das ist das allem Endlichen gemeinschaftliche Merkmal. (GL, S. 358)

Und weiter:

> Die Entgegengesezten sollen zusammengefaßt werden im Begriffe der bloßen Bestimmbarkeit; (nicht etwa der Bestimmung). Das war ein Hauptmoment der geforderten Vereinigung; und wir haben auch über dieses noch zu reflektieren; durch welche Reflexion das so eben gesagte vollkommen bestimmt; und aufgeklärt werden wird. Wird nemlich die zwischen die Entgegengesezten […] gesezte Grenze als feste, fixierte, unwandelbare Grenze gesezt, so werden beide vereinigt durch *Bestimmung*, nicht aber durch Bestimmbarkeit; aber dann wäre auch die in dem Wechsel der Substantialität geforderte Totalität nicht erfüllt; (A + B wäre nur durch das bestimmte A. nicht aber zugleich durch das unbestimmte B. bestimmt.) Demnach müsste jene Grenze nicht als feste Grenze angenommen werden […]. (GL, S. 360; Herv. im Orig.)

Fichtes Wechselbestimmung wird an einigen Stellen widersprüchlich, zum Teil paradox beschrieben, wie unter dem Punkt »Der Begriff der ›Wechselwirkung‹« ausgeführt wurde. In den beiden genannten Zitaten behauptet er einerseits, dass es »keinen Vereinigungspunkt« der »Entgegengesezten« gibt, andererseits soll aber nun in der ›Bestimmbarkeit‹ das eigentliche Moment der Vereinigung liegen. Des Weiteren müssen einerseits die beiden Seiten einer Differenz als komplett Entgegengesetzte, als Totalitäten, erscheinen, denn sonst handele es sich um gar keine Differenz, zwischen derer ein Wechsel stattfinden könnte, andererseits werden in der ›Bestimmbarkeit‹ die Totalitäten innerhalb der Differenz zurückgenommen. Die Aufgabe in der Wissenschaftslehre lautet aber immer noch, dass A und B weiterhin »*als* entgegengesezte, beisammen stehen, ohne sich gegenseitig aufzuheben; und die Aufgabe ist es, dies zu denken.« (GL, S. 352; Herv. im Orig.) Aufgrund seiner widersprüchlich-paradoxen Bestimmung der Grenze zwischen den Seiten A und B als ›feste‹ und auch als ›nicht feste‹ – mal schließen sich die entgegengesetzten und strikt unterschiedenen Seiten A und B gegenseitig aus, damit ein Wechsel stattfinden kann, mal bestimmen sie sich gegenseitig und sind dadurch »Eins und Dasselbe« (GL, S. 321) – kommt Fichte an einen Punkt in seinen Überlegungen, wo ihm die Widersprüchlichkeiten und Paradoxien in seinen konzeptuellen Entwürfen nicht nur bewusst, sondern ihm auch für sein Projekt der ›Wissenschaftslehre‹ hinderlich werden. Bei seiner selbst gesetzten Aufgabe, der ›Vereinigung von Gegensätzen‹, erahnt er – eher als dass er es deutlich erkennt – bereits das der Wechselwirkung innewohnende paradoxe Prinzip, Gegensätze und Differenzen aufzulösen, die doch gleichzeitig trennscharf voneinander geschieden werden sollten. Denn es handelt sich dabei um eine Differenz, die bei der wechsel-

seitigen Bestimmung, der ›Wechselbestimmung‹, die Unterscheidungsfähigkeit ihrer beider Seiten verliert.[21] Er gibt zu, dass es noch weiteren Reflexionsbedarf seiner zuvor aufgestellten Thesen und Erläuterungen gibt: »wir haben auch über dieses noch zu reflektieren; durch welche Reflexion das so eben gesagte vollkommen bestimmt; und aufgeklärt werden wird« (GL, S. 359). Diese von ihm selbst erkannte widerspruchsvolle, paradoxe Problematik in seinen Bestimmungen der Wechselbestimmung ›löst‹ Fichte auf, indem er sein Konzept der ›Wechselbestimmung‹ mit dem Potential zum Paradoxen schlussendlich aufgibt[22] und sich eher dafür entscheidet, das methodische Verfahren der (dialektischen) Synthese aufrechtzuerhalten, die als triadisches Gebilde im Übrigen – systemtheoretisch gesprochen – eine Entparadoxierungsvariante qua Hierarchisierung darstellt.[23] Das in seinem synthetischen (dialektischen) Verfahren explizierte »Hauptmoment der geforderten Vereinigung« (GL, S. 359) erfährt hier als wissenschaftliche Aufgabe höchste Priorität. Die Einführung des Begriffs der »bloßen Bestimmbarkeit« (GL, S. 358), dem Gegenbegriff zur ›Bestimmung‹, sollte Fichte in diesem Zusammenhang als letzter Versuch, bevor er sein Konzept der Wechselwirkung in der *Wissenschaftslehre* schluss-

21 Vgl. Baraldi, Corsi und Esposito, GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme, S. 132.

22 Der Punkt des Aufgebens, der bis dahin die Untersuchung dominierenden Wechselbestimmung, ist zugleich der Punkt, an dem sich die Hauptthematik und seine Methode von da an zugunsten des dialektischen Verfahrens verschieben. Andererseits hatte er ähnliches in diese Richtung einige Seiten zuvor bereits angekündigt: »Es wird sich bald zeigen, daß durch die Synthesis, vermittels der Wechselbestimmung für die Lösung der Hauptschwierigkeit an sich, nichts beträchtliches gewonnen ist.« (GL, S. 290) Vgl. dazu auch Beiser, Schiller as Philosopher: »In the first part of the Grundlage Fichte explores in depth his concept of Wechselwirkung, only to reject it in the end because it does not explain the passivity of sensibility or the activity of reason.« (S. 146) Beiser deutet außerdem einen Bezug Schillers auf (logisch problematische) Implikationen Fichtes an: »Schiller seems to be saying that Fichte, by continuing to understand reason as dominating sensibility, has failed to follow through the implications of his own concept.« (Ebd.)

23 Hierarchisierungen können mit Luhmann als Entparadoxierungs- und Asymmetrisierungsformen gedeutet werden. Vgl. Niklas Luhmann, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, 7. Aufl., Frankfurt a. M. 1999, S. 107. Vgl. auch den Begriff der ›Sphäre‹ bei Fichte (GL, S. 340 ff.), den man als Vorstufe eines logischen Ebenenmodells ansehen könnte, wie Kurt Gödel es in seiner mathematischen Abhandlung *Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme I* (1931) viel später zeigen wird – bekannt auch als ›Unvollständigkeitssatz‹ oder ›Gödel-Paradox‹. Die Darstellung einer »höhern Sphäre« (GL, S. 340) illustriert hier erneut eine Vereinigung zweier entgegengesetzter Zustände, hier bestimmt und unbestimmt, die von einer höheren »Sphäre« ›gefasst‹ werden. (Ebd.)

endlich ad acta legt, dazu dienen, die beiden entgegengesetzten Totalitäten, auf deren vollkommener Differenz und dem Beibehalten ihrer Differenz Fichte beharrt, letztendlich doch noch vereinigen zu können, was immer noch sein »zuförderstes« (GL, S. 365) und dringlichstes Geschäft ist.

Im weiteren Verlauf seiner *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre* ›rettet‹ sich Fichte in die Felder der ›Einbildungskraft‹, die als ›das in der Mitte schwebende Vermögen‹ (vgl. GL, S. 360 ff.)[24] überhaupt nur noch imstande ist, eine Synthesis zustande zu bringen, und der vorgeschalteten ›Reflexion‹ (vgl. GL, S. 362 ff.), die aber bloß ›*künstlich* hervorgebrachte Fakta‹ zu denken imstande ist, und deren Wirkungsweise und philosophischen Implikationen Fichte wieder seitenweise beschreibt. Auch hält er weiter daran fest, die gesamte Methodik der *Wissenschaftslehre* als synthetisches Verfahren zu bezeichnen: »Das Verfahren war synthetisch, und bleibt es durchgängig: das auf[/]gestellte Faktum ist selbst eine Synthesis. In dieser Synthesis sind zuförderst vereinigt zwei entgegengesezte« (GL, S. 365).

Wie zuvor die ›Wechselbestimmung‹ kann die ›bloße Bestimmbarkeit‹ hier als ein weiterer Versuch gelten, das geeignete Verfahren zu finden, um die »Entgegengesezten« zu »vereinigen«, »ohne sich gegenseitig aufzuheben; und die Aufgabe ist es, dies zu denken.« (GL, S. 352) Dass diese Vereinigung im Begriff der »bloßen Bestimmbarkeit« aber weiterhin paradox bleibt, aufgrund der letztlichen Einebnung aller Unterschiede oder aufgrund der paradoxen Entdifferenzierung aller Differenzierung, die in dieser ›Lösung‹ angelegt ist, kann Fichte dann nicht mehr lösen: »wir haben über dieses noch zu reflektieren; durch welche Reflexion das so eben gesagte vollkommen bestimmt; und aufgeklärt wird.« (GL, S. 360)

3. Umgang mit Widersprüchen in der *Wissenschaftslehre*

Fichte ist sich einiger »aufgezeigter« Widersprüche (GL, S. 391) und Paradoxien (GL, S. 330) zwar explizit bewusst, genauso explizit ist aber auch sein Anspruch, diese zu »heben«, das heißt zu eliminieren oder aufzulösen. Es kommen konsequent Entparadoxierungsstrategien zur Anwendung, wie beispielsweise die Hierarchisierung in einem dialektischen und synthetischen Verfah-

24 Vgl. dazu auch Waibel, Schweben der Einbildungskraft, S. 69 f. Das ›Schweben‹ bezeichnet laut Waibel einen Zustand zwischen Bestimmung und Nicht-Bestimmung.

ren oder die Kausalität,[25] beispielsweise durch das Ausweisen des ›Scheins‹ und des ›Scheinbaren‹ bei Widersprüchen und Paradoxien: »Dennoch muß der erste Widerspruch gehoben werden, und er kann nicht anders gehoben werden als durch die geforderte Kausalität; wir müssen demnach den in dieser Forderung selbst liegenden Widerspruch zu lösen suchen.« (GL, S. 391)[26]

Die Widersprüche nehmen bei Fichte den Status von logischen und wissenschaftstheoretischen Problemen ein, die es in seiner *Wissenschaftslehre* in Richtung Widerspruchsfreiheit aufzulösen gilt. Die Gefahr von sich widersprechenden und paradoxen Sätzen in der Wissenschaft beschreibt Fichte folgendermaßen: »Zwei Sätze, die in einem und ebendemselben Satze enthalten sind, widersprechen einander, sie heben sich demnach auf: und der Satz, in dem sie enthalten sind, hebt sich selbst auf. Mit dem oben aufgestellten Satze ist es so beschaffen. Er hebt demnach sich selbst auf.« (GL, S. 287)

In dieselbe Richtung geht sein postulierter wissenschaftlicher Grundsatz, dass, wenn ein Satz einen »innern Widerspruch enthalte«, er »sich selbst aufhebe« (GL, S. 287).

Die strategische Schiene, nach der in diesen Fällen verfahren werden muss, erläutert er beispielsweise an folgender Stelle: »Soll der aufgezeigte Widerspruch befriedigend gelös't werden, so muß vor allen Dingen jene Zweideutigkeit gehoben werden, hinter welcher er etwa verstekt seyn und kein wahrer, sondern nur ein scheinbarer Widerspruch seyn könnte.« (GL, S. 292)[27]

Diese Aussage kann einen optimistischen Glauben an eine (widerspruchsfreie) Wissenschaft nicht verleugnen, rein der Konjunktiv verrät jedoch auch einen leisen Zweifel an diesem Ideal. Sein (logisches) ›Problem‹ ist, wie er hier ahnt, die ›Zweideutigkeit‹, beziehungsweise die ursprüngliche problematische Setzung des Ich und des Nicht-Ich, des Begriffs und seiner Negation, die mit

25 Vgl. Niklas Luhmann, Selbstreferenz und Teleologie in gesellschaftstheoretischer Perspektive, in: Ders., Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1993, S. 9–44.

26 Fichte erkennt sogar darüber hinaus, dass der »erste Widerspruch«, den er in diesem Fall »zwischen der Unabhängigkeit des Ich, als absoluten Wesens, und der Abhängigkeit desselben« (GL, S. 391) festgemacht hatte, nun in Richtung eines zweiten Widerspruchs, zwischen der Kausalität des Ich, die auf das Nicht-Ich wirkt, verlagert, der ursprünglich den ersten »heben« (ebd.) sollte.

27 Vgl. auch GL, S. 296: »und hierdurch lässt sich der obige Widerspruch befriedigend lösen«. Hier lässt sich noch die Semantik von Widersprüchen als Schein, als getarnte Wahrheit, die sich nur dahinter verbirgt und aufgelöst werden müsste, erkennen. Vgl. zu dieser Semantik des Widerspruchs im 17. und frühen 18. Jahrhundert Burkhard Niederhoff, »The Rule of Contrary«. Das Paradox in der englischen Komödie der Restaurationszeit und des frühen 18. Jahrhunderts, Trier 2001, S. 30 f.

einer zweiwertigen, der aristotelischen Logik verhafteten Philosophie nach Gotthard Günther theoretisch und formal nicht in den Griff zu bekommen ist. Diese Ausgangsdifferenz seiner Logik lässt wie bei Hegel aber immerhin eine Vorstellung bei Fichte vermuten, dass jeder Begriff potentiell zwei thematische Komponenten hat: seine Position und seine Negation, was zumindest über einen zweiwertigen logischen Ansatz hinausweist.[28] Denn in dieser Negation, im ›Nicht-Ich‹ verbirgt sich ebenso wie im Hegel'schen ›Nichts‹ ein nicht aufgelöster ›Reflexionsrest‹.[29] Das Verfahren der dialektischen Synthese kann hierbei immerhin, wie Gotthard Günther es bezeichnet, bei Fichte und Hegel richtungsweisend als eine Art ›Pseudo-Operator‹ gelten; in Fichtes *Wissenschaftslehre* ist die Bedingung für eine solche Synthese die zuvor aufgestellte Antithese, die aber vereinigt werden muss.[30] Nur ein widerspruchsfreier ›Satz‹ kann einer wissenschaftlichen Argumentation oder einem wissenschaftlichen und theoretischen Beweisverfahren um 1794/95 dienlich sein und führt zu einer ›befriedigenden‹ wissenschaftlichen Lösung, wie das folgende Beispiel illustriert:

> […] das Ich würde lediglich von sich selbst abhängig d. i. es würde durchgängig durch sich selbst bestimmt; es wäre das, als was es sich selbst sezt, und schlechthin nicht weiter, und der Widerspruch wäre befriedigend gehoben. Und so hätten wir wenigstens die zweite Hälfte unsers aufgestellten Hauptsatzes, den Satz: das Ich bestimmt das Nicht-Ich (nemlich das Ich ist das bestimmende, das Nicht-Ich das bestimmt werdende) vorläufig erwiesen. (GL, S. 388)[31]

28 Vgl. Günther, Idee und Grundriß einer nicht-Aristotelischen Logik, S. 29. Dass Hegels – wie auch Fichtes – Logik immer noch der Zweiwertigkeit verhaftet bleibt, sieht Günther darin begründet, dass das »Du« in seiner Logik z. B. fehle.

29 Zum ›Problem‹ der Formalisierung der »Einheit der Reflexion« in der Transzendentalphilosophie, da diese Reflexion Reflexionsgegenstand und Reflexionsprozess umfasst und dadurch sozusagen einen »Prozeßcharakter« aufweist, vgl. Günther, Idee und Grundriß einer nicht-Aristotelischen Logik, S. 128 und S. 139. Vgl. dazu auch Winfried Menninghaus, Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion, Frankfurt a. M. 1987.

30 Vgl. Günther, Idee und Grundriß einer nicht-Aristotelischen Logik, S. 22 und vgl. z. B. GL, S. 386.

31 Der von Fichte als ›problematisch‹ ausgewiesene ›Saz‹ lautete: »Unsere Aufgabe war, zu untersuchen, ob, und mit welchen Bestimmungen der problematisch aufgestellte Saz: Das Ich sezt sich, als bestimmt durch das Nicht-Ich, denkbar wäre.« (GL, S. 362) Zur Herleitung der ›Wechselbestimmung‹ Fichtes im unmittelbaren Anschluss »an das Sich-selbst-Setzen des Ich« in der *Wissenschaftslehre* vgl. Dieter Henrich, Dies Ich, das viel besagt. Fichtes Einsicht nachdenken, Frankfurt a. M. 2019, insb. S. 177 f.

4. Ästhetische Transformationen von Logik, Wissenschaftlichkeit und Erkenntnis in den *Ästhetischen Briefen*

Neben den drei identischen Begriffen lassen sich in Schillers *Ästhetischen Briefen* eine Vielzahl an wissenschaftssprachlichen Formulierungen finden, die denen in Fichtes *Wissenschaftslehre* sehr ähnlich sind. Sie lassen Schillers intensiven rezeptiven und auch produktiven Umgang mit Fichtes Arbeiten erkennen. Die spezifische Verwendung der drei Begriffe in den *Ästhetischen Briefen* und die Möglichkeit des Rückschlusses auf zugrunde liegende Wissenskonzepte werden im Folgenden dargestellt. In vielerlei – beispielsweise in logischer und ästhetischer – Hinsicht setzte er sich mit ihren problematischen Implikationen mehr als Fichte auseinander.[32] Dies widerlegt eine in der Schiller-Forschung häufig vorgetragene These des ›Scheiterns‹, der theoretischen ›Schwierigkeiten‹ oder der ›Überforderung des Signifikationsprozesses‹ in Schillers Briefen, zu deren Annahme seine widersprüchliche, zweideutige oder ambivalente Konstruktion verleitet hat.[33]

Die *Ästhetischen Briefe* führen an vielen Stellen explizit die Begriffe und Denkfiguren wie ›Wechselbestimmung‹, ›Widerspruch‹ und ›Paradoxon‹, wie sie auch in Fichtes *Wissenschaftslehre* zu finden sind, auf und präsentieren teilweise sehr ähnlich formulierte Beschreibungen dieser. Schiller verwendet zwar die wissenschaftlichen Konzepte der ›Wechselwirkung‹ und der ›Bestimmbarkeit‹ Fichtes, nutzt deren paradoxe Potentiale und logische Problematik aber vollkommen anders und experimentell im Hinblick auf sein Konzept des Ästhetischen im Sinne von praktischen Anwendungen, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Dass Schiller sich methodologisch und epistemologisch mehr mit der Wechselwirkung statt mit der traditionellen und hierarchisch strukturierten Dialektik, die nach ihm bei Hegel zu Höchstformen aufläuft, beschäftigt und damit praktisch arbeitet, zeigt sein Gespür und sein Auffassungsvermögen für die

32 Vgl. Beiser, Schiller as Philosopher, S. 146.

33 Vgl. z. B. Helmut Koopmann, Schillers Staatsdenken, in: Zum Schillerjahr 2009. Schillers politische Dimension, hg. von Bernd Rill, München 2009, S. 133–143, hier S. 142; ›Scheitern‹ meint hier bei Koopmann die politische Aporie des ästhetischen Staates. Vgl. u. a. auch Matthias Luserke-Jaqui, Friedrich Schiller, Tübingen 2005, S. 213, S. 215, 250 f. und S. 263 und Karl Menges, Schönheit als Freiheit in der Erscheinung. Zur semiotischen Transformation des Autonomiegedankens in den ästhetischen Schriften Schillers, in: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium, hg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1982, S. 181–199.

Möglichkeit, prozessuale Sinngebilde und drei- bis mehrwertige logische Strukturen wie die Wechselwirkung und das Paradoxon ästhetisch-literarisch verwerten zu können. In Schillers *Ästhetischen Briefen* werden beispielsweise alle möglichen Formen der Differenz ›Form/Stoff‹ durchgespielt: von der hierarchischen Dominanzbeziehung (Form vertilgt Stoff, 22. Brief) zur Wechselwirkung (zwischen Stofftrieb und Formtrieb, 14. Brief), von einer dreigliedrigen Struktur einer dialektischen Synthese zum freien Sinnprozessieren innerhalb logisch selbstbezüglicher Differenzen.

Der Begriff der ›Vereinigung‹

Seine ›Schönheit‹ konfigurierenden ›Operationen‹ werden im 18. Brief dabei als »zwey höchst verschiedene Operationen« bezeichnet, die ähnlich wie bei Fichte »entgegengesetzte[] Zustände« voraussetzen,[34] die ebenfalls als distinkt voneinander getrennt gedacht werden. Auch bei ihm ist die ›Vereinigung‹ der ›entgegensetzten Zustände‹ das erklärte Ziel, aber – das ist ein entscheidender Unterschied zur *Wissenschaftslehre* – nicht das Ziel eines wissenschaftlich-philosophischen Anspruchs, sondern es wird hier zu einem »Problem« der Ästhetik deklariert: Dessen ›Auflösung‹ und die Beantwortung der »Frage über die Schönheit« verspricht nämlich den »Faden […] durch das ganze Labyrinth der Aesthetik« (18. Brief).[35] Unmittelbar im Anschluss heißt es weiter, dass es bei ›dieser Untersuchung‹ auf zwei ›Operationen‹ ›ankommt‹, die in der folgenden Passage dargestellt werden:

> Schönheit, heißt es, verknüpft zwey Zustände miteinander, die einander entgegengesetzt sind, und niemals Eins werden können. Von dieser Entgegensetzung müssen wir ausgehen; […] so daß beyde Zustände sich auf das bestimmteste scheiden; sonst vermischen wir, aber vereinigen nicht. Zweytens heißt es: jene zwey entgegengesetzten Zustände verbindet die Schönheit, und hebt also die Entgegensetzung auf. Weil aber beyde Zustände einander ewig entgegengesetzt bleiben, so sind sie nicht anders zu verbinden, als indem sie aufgehoben werden. Unser zweytes Geschäft ist also, diese Verbindung vollkommen zu machen, sie so rein und vollständig durchzuführen, daß beyde Zustände in einem Dritten gänzlich verschwin-

34 NA 20, S. 366 (18. Brief).
35 Ebd.

> den, und keine Spur der Theilung in dem Ganzen zurückbleibt; sonst vereinzeln wir, aber vereinigen nicht.[36]

Wie Fichte postuliert Schiller eine ›Vereinigung‹ zweier ›entgegengesezter Zustände‹ durch das ›Aufheben‹; neu ist allein die Operation(-alisierung) des ›Aufhebens‹ in der Schönheit. Während Fichte zunächst in ähnlicher Weise definiert hatte, »insofern die Glieder des Wechsels sich gegenseitig aufheben, sind sie wesentlich entgegengesezt« (GL, S. 330), negiert er dasselbe Postulat später wieder in seinem Konzept der »bloßen Bestimmbarkeit«, denn dort sollen die »Entgegengesezten« sich »vereinigen«, »ohne sich gegenseitig aufzuheben; und die Aufgabe ist es, dies zu denken.« (GL, S. 352)

Konträr dazu soll die Vereinigung zweier entgegengesetzter Zustände in den *Ästhetischen Briefen* nun aber dadurch bewerkstelligt werden, dass ihre Determination und Bestimmung in der Schönheit ebenfalls ›aufgehoben‹ werden. Welches Verständnis von ›Aufheben‹ hier gemeint sein könnte, dazu bedarf es einer näheren Betrachtung von Schillers Konzepten der ›Wechselwirkung‹ und der ›ästhetischen Bestimmbarkeit‹.

Der Begriff der ›Wechselwirkung‹

Wie Fichte bereits festgestellt hatte, enthält die logische Beschaffenheit einer Wechselwirkung implizit die Gefahr von selbstbezüglich paradoxen Aussagen, wodurch die Wechselwirkung von Fichte selbst als ein ›Paradoxon‹ bezeichnet wird. Er erkennt das paradoxe Potential der Wechselwirkung, denn es handelt sich hierbei um eine Differenz, die paradoxerweise in der Wechselbestimmung ihre Unterscheidungsfähigkeit verliert, die sie gemäß seines wissenschaftlichen Anspruchs an sein Verfahren aber unter allen Umständen beibehalten soll. Fichte vermochte dieses Paradoxon von der gleichzeitigen, vollkommenen Entgegensetzung der ›Glieder‹ und deren gleichzeitiges ›Aufheben‹ in der Wechselwirkung nicht zu lösen.

Die Annahme von unterscheidungsfähigem und eindeutigem Sinn in den *Ästhetischen Briefen* wird dagegen konsequent durch die angenommene Wechselbedingung aufgegeben, dadurch, dass die eine Sphäre ununterscheidbar in der anderen mit enthalten ist und umgekehrt.

Schiller bestimmt aber die Wechselwirkung als *das* konstitutive Produktionsprinzip für die ›Schönheit‹ und weist ihr damit einen vollkommen neuen und

36 Ebd.

bedeutsamen Rang innerhalb des Ästhetischen und der »ästhetischen Kunst« (15. Brief)[37] zu: »Begriff der Wechselwirkung, vermöge dessen beide Teile einander zugleich notwendig bedingen und durch einander bedingt werden, und deren reinstes Produkt die Schönheit ist.«[38]

Des Weiteren wird betont, dass aber die Art und Weise dieser »Genesis« (aufgrund des Prinzips der Wechselwirkung mit den wissenschaftlichen Begründungsmustern und dem Stand der formalen Logik seiner Zeit) unerklärlich und unbegreiflich sei, wie auch die »Wechselwirkung« selbst prinzipiell »unerforschlich« bleibe:

> Dadurch aber, daß wir die Bestandtheile anzugeben wissen, die in ihrer Vereinigung Schönheit hervorbringen, ist die Genesis derselben auf keine Weise erklärt; denn dazu würde erfodert, daß man jene Vereinigung selbst begriffe, die uns wie überhaupt alle Wechselwirkung zwischen dem endlichen und dem unendlichen unerforschlich bleibt.[39]

Schillers Formel der ›ästhetischen Bestimmbarkeit‹

Mit der Formel der »ästhetische[n] Bestimmbarkeit« im 21. Brief[40] transformieren und übertreffen Schillers *Ästhetische Briefe* Fichtes *Wissenschaftslehre* insofern, als sie Fichtes Begriff von der »bloßen Bestimmbarkeit«[41] zwar scheinbar übernehmen, diese aber in die Formel einer »bloßen Bestimmungslosigkeit« (21. Brief)[42] übersetzen, welche ›leer‹ bleibe. Sie weisen damit Fichtes Begriff im Sinne von ›leerer‹, ungefüllter und sinnentleerter ›Bestimmungslosigkeit‹ als unzureichend für eine Konzeptualisierung des Ästhetischen zurück. In der Erweiterung um die Komponente des unendlichen, inhaltlich gefüllten Bestimmungsreichtums des Ästhetischen, werden alle Möglichkeiten referentieller Bestimmung bereitgehalten und offen gelassen. Das Ästhetische selbst enthält die Bedingung seiner eigenen Seinsmöglichkeit als »Grund der Möglichkeit von allen« (22. Brief).[43]

37 Ebd., S. 359 (15. Brief).
38 Ebd., S. 361 (16. Brief).
39 Ebd., S. 356 (15. Brief).
40 Ebd., S. 376 und S. 377 (21. Brief).
41 GL, S. 358 und NA 20, S. 374 (20. Brief).
42 NA 20, S. 377 (21. Brief).
43 Ebd., S. 379 (22. Brief).

Die Bestimmung dieser ›Vereinigung‹ durch ›Schönheit‹ setzt wie bei Fichte eine vollkommene Entgegensetzung und ›Theilung‹ voraus, die paradoxerweise gerade durch die Charakterisierung der Wechselwirkung nicht gegeben ist, da beides nicht vom anderen zu unterscheiden ist. Die Genesis von ›Schönheit‹ ist aber das ›reinste Produkt‹ dieser Wechselwirkungen, wie die oben genannte Definition der Wechselwirkung besagt.

> Sobald der Mensch nur Inhalt […] ist, so ist Er nicht, und hat folglich auch keinen Inhalt. Mit seiner Persönlichkeit ist auch sein Zustand aufgehoben, weil beydes Wechselbegriffe sind – weil die Veränderung ein Beharrliches, und die begrenzte Realität eine unendliche fodert. […] Sobald der Mensch nur Form ist, so hat er keine Form; und mit dem Zustand ist folglich auch die Person aufgehoben.[44]

Nur in dieser von Schiller beschriebenen imaginären Extremform im 11. und 13. Brief sind sie (Inhalt und Form beziehungsweise Stoff und Form) voneinander unterscheidbar als bloßer Stoff und als bloße Form, doch das lässt sie gerade nicht mehr unterscheiden, weil sie ohne das jeweils andere nicht mehr existieren könnten. Diese logische Schlussfolgerung aus dem Entwurf einer Wechselwirkung in den *Ästhetischen Briefen* wagte Fichte in seinen Überlegungen letztlich nicht konsequent zu durchdenken, denn das hätte seine Forderung an die strikte Entgegensetzung beider Seiten einer Differenz und ihre geforderte Vereinigung in einem synthetischen Verfahren unglaubwürdig gemacht sowie Zweifel an seiner wissenschaftlichen Argumentations- und Vorgehensweise aufkeimen lassen. Die *Ästhetischen Briefe* tragen dieser Erkenntnis jedoch Rechnung und müssen mithin eine Wechselbedingung aller antinomischen Gegensätze annehmen, vor dem Hintergrund, dass in der jeweiligen Extremform die beiden Zustände aufgehoben seien. Schiller nennt diese Wechselwirkungen auch die ›Verwirrung der Sphären‹ (13. Brief).[45]

In seinem Konzept der ›ästhetischen Bestimmbarkeit‹ würdigt und erkennt er das Faktum des Paradoxen innerhalb der Wechselwirkung an, die prinzipiell auf einer Differenz beruht, deren Unterscheidungsfähigkeit aber im Modus der Wechselwirkung gleichzeitig wieder aufgehoben ist. Die Wechselwirkung, zunächst in Ansätzen dargestellt bei Fichte, der aber wieder einen Schritt zurück-

44 Ebd., S. 351 f. (13. Brief).

45 Vgl. ebd., S. 347 (13. Brief). Vgl. dazu auch Baumgartens § 7 der *Aesthetica* von der ›Verwirrung‹ ›als unerlässliche Bedingung zur Auffindung der Wahrheit‹ (Baumgarten, Ästhetik I, S. 15). Weiter heißt es in diesem Paragraphen: »Es wird nicht die Verwirrung empfohlen, sondern die Erkenntnis verbessert, insofern jener notwendigerweise etwas an Verwirrung beigemischt ist.« (Ebd.) Vgl. zum Begriff der ›Sphäre‹ Anm. 23.

geht, und noch konsequenter angewendet bei Schiller, kann für die Auflösung von dualen Unterschieden stehen, denn ein exakter Trennstrich, eine exakte »Theilung«[46] oder eine Abgrenzung zweier entgegengesetzter Begriffe ist durch das jeweils andere, was in jedem der wechselwirkenden Begriffe durchscheint, nicht mehr gegeben. Es handelt sich bei Schiller demnach um eine mindestens dreiwertige Sinnkonstellation.

Das, was nun im 18. Brief ›Schönheit‹ heißt, gründet sich bereits auf indeterminierten Sinn, der noch nicht einmal ›Spuren‹ einer ›Theilung‹ oder einer Differenz zurücklässt, die nach Niklas Luhmann aber die entscheidende Voraussetzung für Sinnphänomene ist.[47]

Im Hinblick auf die Setzungen der ›erfüllten Unendlichkeit‹ und der ›inhaltlich gefüllten Bestimmbarkeit‹ im 21. Brief für sein bestimm*bares* Konzept des Ästhetischen, macht diese Ausführung jedoch wieder Sinn: Es ist die paradoxe Determination von Schönheit als nicht determinierte, allerdings als determinier*bare*:

> Die Aufgabe ist also, die Determination des Zustandes zugleich zu vernichten und beyzubehalten, welches nur auf die einzige Art möglich ist, daß man ihr eine andere entgegensetzt. Die Schalen einer Wage stehen gleich, wenn sie leer sind; sie stehen aber auch gleich, wenn sie gleich Gewichte enthalten.[48]

Denn die Schönheit ist nicht ganz unbestimmt und sinnentleert, wie bei der »bloßen Bestimmbarkeit« Fichtes, sondern mit Inhalt und Sinn gefüllt, aus dessen unendlichen Reservoir sie jederzeit neue Formen und Bestimmungen schöpfen kann.

Schönheit ist aber auch nicht ausschließend bestimmt, und soll es auch nicht sein, da die »Determination« ›vernichtet‹ werden soll. Die paradoxe Konstitution der ›Wechselwirkung‹ erfüllt beide geforderten Funktionen: eine ausschließende Bestimmung (des Schönen) wird unmöglich gemacht, durch den Wegfall der Differentialität ihrer Komponenten. Andererseits handelt es sich bei der Wechselwirkung um keine leere Differenz, sondern um die ›aufgelöste‹, aber inhaltlich gefüllte Differenz von zum Beispiel Form/Stoff. In den *Ästhetischen Briefen* sind also dennoch inhaltliche und materielle ›Spuren‹[49] dessen zu ent-

46 NA 20, S. 366 (18. Brief).
47 Vgl. Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1997, S. 73.
48 NA 20, S. 375 (20. Brief).
49 Vgl. dazu auch Dieter Merschs Konzept der ›Spur‹ in ders., Spur und Präsenz. Zur ›Dekonstruktion‹ der Dekonstruktion, in: Die Sichtbarkeit der Schrift, hg. von Susanne Strätling und Georg Witte, München 2006, S. 21–39, hier S. 22.

decken, was nach der Vereinigung in ›aufgehobener‹ Form in der Schönheit ›beibehalten‹ wurde.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen gewinnt die zunächst ambivalente Bedeutung von ›Aufheben‹ eine deutlichere Kontur: Im Sinne des ›Aufhebens‹ von ›Bewahren‹ (und nicht von ›Verschwinden‹ wie bei Fichte; vgl. GL, S. 329) müssten ›Form/Stoff‹ (als Wechselwirkende) = ›Schönheit‹ sein, da sie vollkommen von Schönheit aufgenommen werden, denn die Schönheit oder das Ästhetische sind nicht ›leer‹, sondern inhaltlich gefüllt oder ›erfüllt‹.

So ist das Ästhetische zugleich bestimmt und unbestimmt, diese Möglichkeit drückt sich in dem Wort Bestimm*bar*keit aus, aber nicht ›bloße‹ im Sinne von ›leerer‹ Bestimmbarkeit und Bestimmungslosigkeit wie in der Version Fichtes, sondern inhaltlich gefüllte ›ästhetische Bestimmbarkeit‹, was alle Möglichkeiten zu jeglichen inhaltlichen Bestimmungen und neuen Sinnformierungen impliziert und zulässt:

> Das Gemüth ist bestimmbar, bloß insofern es überhaupt nicht bestimmt ist; es ist aber auch bestimmbar, insofern es nicht ausschließend bestimmt, d. h. bey seiner Bestimmung nicht beschränkt ist. Jenes ist bloße Bestimmungslosigkeit (es ist ohne Schranken, weil es ohne Realität ist); dieses ist die ästhetische Bestimmbarkeit (es hat keine Schranken, weil es alle Realität vereinigt).[50]

Dieser reine Möglichkeitsmodus der ›ästhetischen Bestimmbarkeit‹ wird im 21. Brief mit den Ausdrücken ›erfüllte Unendlichkeit‹ und ›ästhetische Bestimmungsfreiheit‹ ersetzt. Der nachfolgende Satz assoziiert in Ansätzen eine logisch-mathematische Formalisierung, wenn er versucht, diese Erkenntnis in eine numerische Funktion zu übersetzen: »In diesem ästhetischen Zustande ist der Mensch also Null«.[51]

5. Das epistemologische Potential der ästhetischen Kunst

In der *Wissenschaftslehre* distanziert sich Fichte schlussendlich von seinem Modell der ›Wechselwirkung‹ für die von ihm geforderte Vereinigung, da er die explizit erkannte paradoxe Problematik, dass die gleichzeitig geforderte trennscharfe Unterscheidung innerhalb einer differenzenauflösenden Wechselwirkung nicht möglich ist, nicht lösen kann. Er muss es aufgeben, aufgrund

50 NA 20, S. 376 (21. Brief).
51 Ebd., S. 377 (21. Brief).

des obersten Gesetzes der Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit, die Widerspruchsfreiheit verlangt. Für ihn ist die Wechselwirkung ein ›Paradoxon, gegen das sich der angezeigte Mißverstand erhebt‹ (vgl. GL, S. 330).

Das durch die Annahme und Anwendung von Wechselwirkungen entstehende ›Sinnproblem‹ wird in den *Ästhetischen Briefen* konträr zu Fichte als differenzenaufsprengendes paradoxes Potential verwaltet sowie darüber hinaus produktiv und performativ zur Genesis des ›Ästhetischen‹ oder der ›Schönheit‹ in der eigenen Textpraxis genutzt: Im Prozessieren der paradoxen Sinnüberschüsse, die bei einer Wechselwirkung unweigerlich mitproduziert werden, produziert sich das Ästhetische in den *Ästhetischen Briefen* als ›ästhetische Kunst‹ (15. Brief) selbst. Wie bei Fichte geht es bei der ›Vereinigung‹ zwar um ein ›Aufheben‹, aber nicht um das Auflösen oder um das Aufheben zweier widersprüchlicher Sätze, die sich gegenseitig für ungültig erklären, sondern um das ›Aufheben‹ im Sinne eines Bewahrens im Medium des Ästhetischen (synonym: der Schönheit). Den (hierbei entstehenden) paradoxen Produktionsbedingungen für die Schönheit und das Ästhetische entsprechen dabei die eigenen Formalisierungen und Beschreibungen von Wechselwirkungen. Der berühmte Ausdruck, dass die ›Form den Stoff vertilge‹, was im Übrigen das »eigentliche Kunstgeheimniß des Meisters«[52] darstelle, erhält dadurch eine ganz wörtliche Bedeutung: Alle *inhaltlichen* ›Stoffe‹ wie referentiellen (philosophischen, wissenschaftlichen, politischen etc.) Bezüge werden in den *Ästhetischen Briefen* durch die logische ›Form‹ des Paradoxons (beziehungsweise der Wechselwirkung) ›vertilgt‹.

Die praktizierte ästhetische Operation ›Verwirrung der Sphären‹,[53] wie das verwirrende ›Spiel‹ mit den Wechselwirkungen in den *Ästhetischen Briefen* auch genannt wird, betrifft dort konsequent alle Differenzen, wie Kunst/Natur, Schein/Wahrheit oder Stoff/Form: Ihre konstitutiven und bedeutungsunterscheidenden Grenzen werden in den miteinander wechselwirkenden Dualismen unterlaufen.

Denn das ›Labyrinth‹ der 27 Briefe praktiziert ohne Ende Widersprüche und unauflösbare Aporien, die seit langem die inzwischen schier unüberschaubare Forschung beschäftigen.[54] Ihre »wohlüberlegten Paradoxa« und »kreisförmi-

52 Ebd., S. 382 (22. Brief).

53 Vgl. ebd., S. 347 (13. Brief).

54 Vgl. zu den Widersprüchen, Paradoxien und logischen Zirkelschlüssen in den *Ästhetischen Briefen* auch die Verfasserin, Sinn – Friedrich Schiller, in: Systemtheoretische Literaturwissenschaft: Begriffe – Methoden – Anwendungen, hg. von Niels Werber, Berlin und New York 2011, S. 393–410.

gen«[55] Irrwege sowie vermeintlich logischen ›Fehler‹ verraten sinnprozessierende und kunstvolle Praktiken (Schiller spricht von ›Operationen‹), die dem konzeptuellen Entwurf einer ›ästhetischen Bestimmbarkeit‹, der prinzipiellen ›Unerforschlichkeit‹ einer ›Wechselwirkung‹ (15. Brief)[56] beziehungsweise dem »Geheimniß« und der »Magie« der Schönheit (1. Brief)[57] entsprechen. Insofern prozessieren die *Ästhetischen Briefe* ihre Paradoxien, Widersprüche und Zirkelschlüsse,[58] statt diese aufzulösen, weil gerade in ihrer Performanz ihr epistemologisches Potential aufscheint – als Wissen um die eigene Textualität.

In Schillers Text steht an keiner Stelle explizit, dass ein vom eigenen Kommentar festgestellter Widerspruch in der eigenen Argumentation des Textes tatsächlich ›gehoben‹ oder ein Paradoxon aufgelöst wird.[59] Dieses Faktum kann als ein Beleg für die Annahme gelten, dass die *Ästhetischen Briefe* sich nicht als wissenschaftlich-philosophischer Text verstehen. Denn der Text belässt die Widersprüche unaufgelöst und paradox; er verwendet keine Entparadoxierungsstrategien, im Gegenteil: Er nutzt die dadurch frei werdenden Sinnüberschüsse für den praktischen Vollzug seines eigenen programmatischen Anspruchs an die ›ästhetische Kunst‹.

Schiller praktiziert also *nicht* Wissenschaft und Philosophie, indem er sich von dem Postulat der Widerspruchsfreiheit in den Wissenschaftstheorien seiner Zeit distanziert. Indem er sogar strategisch prozessuale und paradoxe Sinnformen und Praktiken wählt und diese konsequent anwendet, grenzen die *Ästhetischen Briefe* ihr epistemologisches Potential von demjenigen in Wissenschaft und Philosophie ab. Nicht ganz abwegig erscheint bei solch einem Projekt der Gedanke, dass Schillers Version eines wissenschaftlichen Beweisverfahrens, wie es von Fichte praktiziert wird, dieses gar ironisieren könnte; sein eigener, bekanntlich äußerst widersprüchlicher Beweis legt dies jedenfalls nahe. Es scheint dort weniger um strenge wissenschaftliche Verfahren, sondern eher um den

55 Elizabeth M. Wilkinson und Leonard A. Willoughby, Schillers Ästhetische Erziehung des Menschen. Eine Einführung, München 1977, S. 54 ff.

56 Vgl. NA 20, S. 356 (15. Brief).

57 Ebd., S. 310 (1. Brief).

58 Die rätselhaften ›auserlesenen Zirkel‹ werden übrigens vor diesem Hintergrund als die prozessierenden logischen Zirkel interpretiert, innerhalb derer das Ästhetische der Kunst zirkuliert und oszilliert.

59 Das Auflösen des Widerspruchs bleibt im Gegenteil dazu aus (vgl. die Verfasserin, Schillers *Ästhetische Briefe* als Literatur, S. 251 ff.) oder er verwickelt sich in einen neuen Widerspruch (vgl. Carsten Zelle, Die Notstandsgesetzgebung im ästhetischen Staat. Anthropologische Aporien in Schillers philosophischen Schriften, in: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992, hg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart und Weimar 1994, S. 440–468, hier S. 426).

ästhetischen Form- und Erkenntnisgewinn innerhalb kunstvoller oder gar literarischer Praktiken zu gehen. Diese werden von einer gleichzeitigen Reflexion in Form von selbstbezüglichen und teilweise irreführenden (Meta-)Kommentaren, die durchgängig das eigene ›Verfahren‹ begleitend überwachen, gerahmt.[60]

Ein lockerer Konnex zwischen der ästhetischen Kunst und Wissenschaft beziehungsweise Philosophie scheint in den *Ästhetischen Briefen* in der dargestellten Möglichkeit gegeben, dass wissenschaftliche, philosophische und politische Inhalte Einzug in die Kunst halten können – aber bloß insofern sie als »Stoff« gelten –, die in den logisch prozessualen und überschüssigen Formen ›vertilgt‹ werden.[61] Der ›ganze Mensch‹ ›Schiller‹ beziehungsweise der Briefeschreiber spielt geradezu mit den Themen über Wissen, Wissenschaft und Philosophie und verhandelt und überformt diese in seiner ästhetischen Kunst. Denn wenn auch zum Beispiel der Referenzbereich des Politischen oder des Philosophischen nicht mehr aus der Deutung der *Ästhetischen Briefe* wegzudenken ist,[62] ist sozusagen der Schlüssel zu ihrem (Selbst-)Verständnis: Alle Inhalte im Text werden nicht negiert, aber in der Schwebe gehalten, indem diese als gleich gültig, gleich wert und als gleich wahrscheinlich im Sinne eines unendlichen ästhetischen Potentials, diese zu neuen und freien Sinnformen generieren zu lassen, erscheinen. Alle Inhalte werden ›wahr‹ in Bezug auf das Konzept der inhaltlich gefüllten ›Bestimmbarkeit‹, denn durch das Derivationsmorphem in ›bestimmbar‹ werden alle bestimmten Aussagen über das Ästhetische in der symmetrischen Balance gehalten und das Suffix steht für die Bedingung seiner Ermöglichung. Der epistemologische Wert des Ästhetischen ist der »Grund der Möglichkeit von allen« (22. Brief).[63] Der Text experimentiert aus diesem Grund im Bereich der ›ästhetischen Kunst‹ mit philosophischen und anderen wissenschaftlichen Begrifflichkeiten sowie disziplinären Vorgaben, wissenschaftlichen Anordnungen und fachlichen Argumentationsgepflogenheiten.

60 Vgl. neben den variablen und sich widersprechenden ›Beweisführungen‹ z. B. auch den 25. Brief: »Die Schönheit, die wir suchen, liegt bereits hinter uns, und wir haben sie übersprungen […].« (NA 20, S. 395)

61 Vgl. dazu passend einen Kommentar im 1. Brief, der eine entsprechende Lektüre anleitet: Falls man an »Kantische Grundsätze« oder »an irgend eine besondre philosophische Schule erinnert werden sollte[]«, könne es seinem »Unvermögen« ›zugeschrieben‹ werden (NA 20, S. 309 f.).

62 Vgl. Wolfgang Riedel, Philosophie des Schönen als politische Anthropologie. Schillers Augustenburger Briefe und die *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in: L'éducation esthétique selon Schiller. Entre anthropologie, politique et théorie du beau, hg. von Olivier Agard und Françoise Lartillot, Paris 2013. S. 67–125, hier S. 67 ff.

63 NA 20, S. 379 (22. Brief).

Es ist nicht verwunderlich, wenn in Schillers ästhetischem Text der Begriff ›Paradoxon‹ immer dann auftaucht, wenn das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst charakterisiert wird:

> Dieser Satz, der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint, wird eine große und tiefe Bedeutung erhalten, wenn wir erst dahin gekommen seyn werden, ihn auf den doppelten Ernst der Pflicht und des Schicksals anzuwenden; er wird, ich verspreche es Ihnen, das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwürigern Lebenskunst tragen. Aber dieser Satz ist auch nur in der Wissenschaft unerwartet; längst schon lebte und wirkte er in der Kunst […].[64]

Paradoxe Sätze sind nur in der Wissenschaft unerwartet, dort werden diese ›zuförderst‹ (vgl. GL, S. 365) aufgelöst und für ungültig erklärt. In der Wissenschaft erwartet man keine Paradoxien, sondern eindeutige Sinnselektionen. In der Kunst hingegen nicht, dort werden sie als prozessuale Wissensformen verwaltet und können dort ›leben‹ und ›wirken‹. Dass es um die epistemologische Überlegenheit der Kunst über die Wissenschaft geht, wird in dieser berühmten Passage angedeutet. Des Weiteren besagt diese Textstelle, dass hier ästhetisches Wissen explizit in der Kunst zu finden ist: in der ›ästhetischen Kunst‹.[65] Außerdem ist die Bedeutung von paradoxen Sätzen konstitutiv für das epistemologische Potential einer ästhetischen Kunst, das sie von demjenigen der Wissenschaft und Philosophie abgrenzt.

Im 2. Brief findet sich ein ähnliches Zitat über die ›Wahrheit‹, die »in dem Berichte des Analysten als ein Paradoxon erscheint«.[66] Bei Fichte stoppt die wissenschaftliche Reflexion in jenem Moment, in dem er mit dem Ergebnis seiner eigenen Überlegungen konfrontiert wird, dass es sich dabei um ein Paradoxon handelt: »Dies ist ein Paradoxon, gegen welches sich abermals der so eben angezeigte Mißverstand erhebt.« (GL, S. 330) ›Wahrheit‹ und Wissen entziehen sich auf diese Weise laut dem genannten Zitat in Schillers Briefen der konventionellen wissenschaftlich-analytischen Beobachtung. Paradoxien, Widersprüche

64 Ebd., S. 359 (15. Brief).

65 Das Ästhetische wird hier ausdrücklich in den Umkreis der Kunst und nicht in den Kontext philosophischer Diskurse gestellt. Aufgrund der laut Gernot Böhme nicht systematisch zu begründenden Rubrizierung der Ästhetik als philosophische Ästhetik – insbesondere in der Nachfolge Kants und Hegels – lässt sich auch in Bezug auf das ›Ästhetische‹ in Schillers *Ästhetischen Briefen* häufig eine recht voraussetzungslose Übertragung von philosophischen Problemstellungen feststellen (vgl. Gernot Böhme, Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München 2001, insb. S. 19).

66 NA 20, S. 310 (1. Brief).

und Zirkelargumentationen werden in der Wissenschaft als logische Fehler abgewertet und ihre implizite Wahrheit ›missverstanden‹ – ganz anders hingegen operiert das ästhetische Wissen im Bereich der Kunst.

Neben Schillers *Ästhetischen Briefen* wird in der Ästhetik um 1800 explizit oder implizit auf Epistemologisches verwiesen.[67] Nicht nur für Wissenschaft und Philosophie, auch für die Kunst beziehungsweise Literatur wird ein Wissen beansprucht, das anhand von logischen und ästhetischen Operationen das Wissen von Philosophie und Wissenschaft nicht nur reflektiert, repräsentiert und reproduziert, sondern zugleich auf ihre spezifische Weise transformiert und somit ›Wissen‹ und seine Erkenntnisbedingungen auch generiert – unter den Bedingungen des Möglichen und Wahrscheinlichen.[68] Propositionalität und Nichtpropositionalität stellen jedoch nicht mehr die Kriterien dieses neuen ästhetischen Wissens seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sondern es handelt sich um ein operationales Wissen im Vollzug, in der Evidenz seiner Präsenz. Ihren Anspruch auf eine Gleichwertigkeit gegenüber anderen wissenschaftlichen Disziplinen legitimiert die Kunst in der Spezifität jenes ›anderen‹ Wissens, das zu einem ›ästhetischen Denken‹ führt und das aus der sinnlichen Wahrnehmung, ästhetischen Einsichten, rezipierenden und produzierenden Verfahren Erkenntnisse sammelt und auswertet.[69]

Schiller hat mit seinen *Ästhetischen Briefen* gezeigt, dass die Überschreitung der wissenschaftlichen Erkenntnisgrenzen – der *obstacles épistemologiques* (Gaston Bachelard) – durch eine ›ästhetische Kunst‹ in der Lage ist, ästhetisches Wissen zu ›zeigen‹, was propositionales, wahrheitsfähiges und logozentrisches sowie theoretisch-philosophisches Wissen nicht in der Lage ist zu ›sagen‹.[70] Damit ist er nach einer der zentralen Maßgaben von Baumgartens *Aesthetica* (Kollegium über die Ästhetik) der erste ›praktische Ästhetiker‹,[71] der Epistemologisches (Wissen) nicht nur mit dem Rezeptionsästhetischen (Wahrnehmung), sondern auch mit dem Produktionsästhetischen (Kunst) verbindet und damit zu einer Verwissenschaftlichung der Kunst beiträgt. Schillers *Ästhetische Briefe*

67 Vgl. Dieter Mersch, Epistemologien des Ästhetischen, Zürich und Berlin 2015.

68 Vgl. Buchenau, Die Einbindung von Poetik und Ästhetik in die Logik der Aufklärung, S. 79.

69 Zu diesen gehört nach Baumgarten im Anschluss an Wolff neben z. B. dem Sinn (*sensus*), dem Witz (*acumen*), der Einbildungskraft (*imaginatio*) – als reproduktive Fähigkeit, sich Abwesendes vorzustellen – oder dem Urteilsvermögen (*iudicium*) eben auch die Dichtungskraft (*facultas fingendi*). Vgl. Hans Rudolf Schweizer, Einführung, in: Alexander G. Baumgarten, Texte zur Grundlegung der Ästhetik. Lateinisch – Deutsch, Hamburg 1983, S. VII–XXII.

70 Vgl. die Verfasserin, Schillers *Ästhetische Briefe* als Literatur, S. 297.

71 Baumgarten, Texte zur Grundlegung der Ästhetik, S. 81.

können als philosophische Erzeugnisse mit propositionalem Gehalt nicht verstanden werden, wie die Vielzahl der Schiller-Beiträge zeigt, da sich ihr eigener epistemologischer Anspruch an die Kunst zugleich durch ihre textuellen und kunstvollen Praktiken vollzieht.[72]

Das ästhetische Wissen wäre demnach ein Praxiswissen, das im textuell erzeugten ›Überschuss, der nicht in der symbolisierenden Rede der Erzählung aufgeht‹,[73] und der von Schiller als »Ueberfluß an dem Stoffe« und »als ästhetische Zugabe«[74] bezeichnet wird, zum Ausdruck kommt. Ästhetisches Wissen ist nach Dieter Mersch eine Art Forschung ›durch‹ die Kunst, »deren Kraft darin besteht, ›etwas‹ *in die Welt zu bringen, hinzustellen* und *zu schaffen (poiein)*, sodass Kunst hier selbst zum Medium einer Wissensproduktion avanciert.«[75]

Die *ēpistemē* der Künste zeichneten sich gegenüber anderen Bereichen gerade in einem ›anderen‹ Denken aus. Dieses Wissen der Kunst sei ein

> ›exzedentisches‹ Wissen, eine Passage aus Überschüssen, die den Lücken, den nicht schließbaren Rissen und ›Zwischenräumen‹ entstammen, die ›unerwerkbar‹ (Nancy) und außerhalb jeder Repräsentation bleiben, um sich chronisch der diskursiven Rekonstruierbarkeit zu entziehen.[76]

Mit ihren ästhetischen Überschüssen und zeitlichen ›Lücken‹ zwischen Produktion und Rezeption aufgrund eines explizit gewählten medialen und materialen Darstellungsformats in den *Horen* – der ›epistolarischen Form‹[77] – läuft

72 Der selbst erklärte ›Kunst‹-Charakter der *Ästhetischen Briefe* kommt dort auch in dem Begriff des ›Gemähldes‹ zum Ausdruck: Indem die Darstellungsweise der ›Gegenwart‹ oder der ›Wirklichkeit‹ in den Briefen selbst als ein ›Gemählde‹ bezeichnet wird (5., 6. und 7. Brief) und dieses im 10. Brief gar als ein »Gemählde[] der Dichter« (NA 20, S. 338) gattungstypisiert wird, zeigt sich außerdem der Einfluss seines Karlschullehrers Jacob Friedrich Abel, von dem der Begriff des ›poetischen Gemähldes‹ im Kontrast zum ›Gemählde der ›Malery‹ stammt. Vgl. Jacob Friedrich Abel, Vom Guten Geschmak ins besondere, in: Ders., Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773–1782). Mit Einleitung, Übersetzung, Kommentar und Bibliographie, hg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 1995, S. 41.

73 Vgl. Roland Barthes, L'effet de réel, in: Communication 11 (1968), S. 84–89.

74 Beide Zitate: NA 20, S. 405 (27. Brief).

75 Mersch, Epistemologien des Ästhetischen, S. 58. Herv. im Orig.

76 Ebd., S. 59.

77 Vgl. dazu den peritextuellen Kommentar in den *Horen* in Bezug auf die ›epistolarischen Form‹. Es handelt sich um einen Kommentar, der ursprünglich den 1. Brief der *Ästhetischen Briefe* in ihrer ersten Veröffentlichung (1795, erster Jahrgang, erstes Stück) begleitete und diesem vorangestellt war: Dort signalisiert er den eher fiktionalen Status der Briefe aufgrund ihrer performativen Unmittelbarkeit (›Aechtheit‹) unter erklärtem Ausschluss von realen Bezügen und ›lokale[n] Beziehung[en]‹. Vgl. dazu auch die Verfasserin, Schillers *Ästhetische Briefe* als Literatur, S. 266 ff. und dies., Absage von der Tradition, S. 121 ff.

diese briefförmige (Kunst-)Form quer zu wissenschaftlichen (Sach-)Texten, aber auch zu traditionellen literarischen Gattungen, und verhandelt dabei selbstbezüglich das epistemologische Verhältnis von Wissenschaft (beziehungsweise Philosophie) und Kunst (beziehungsweise Dichtung) zugunsten der Kunst.

DANIEL EHRMANN

ENTKOLLEKTIVIERUNG
ZUR SPANNUNG VON INDIVIDUALITÄT UND KOLLEKTIVITÄT IN DER PUBLIKATIONSGESCHICHTE DER *XENIEN*

Abstracts:

Kollaborationen haben in letzter Zeit größere Aufmerksamkeit in den Literaturwissenschaften erhalten. Dabei lag der Fokus meist auf den unterschiedlichen Formen gemeinschaftlichen Arbeitens an einem Text. Dieser Beitrag zeichnet zunächst am Beispiel der im *Musen-Almanach für das Jahr 1797* erschienenen *Xenien* die mehrfach durch Briefe und Reinschriften vermittelte Zusammenarbeit Goethes und Schillers nach. Im Zentrum des Beitrags steht aber die Frage nach dem Nachleben dieses aus Autoren und Werken zusammengesetzten Kollektivs. Während das gemeinschaftliche Schreiben an einem Werk spätestens mit der Publikation endet, ist ungewiss, ob und an welchem Punkt das Kollektiv zu existieren aufhört. Der Beitrag erkundet daher, wie Goethe und Schiller mit der Schwierigkeit umgehen, das Kollektivwerk der *Xenien* in ihre individuellen Werkausgaben zu integrieren. Indem sie den Weg der Auflösung wählen, rückt neben der anfänglichen Zusammenarbeit auch die komplementäre Praxis der Entkollektivierung in den Blick.

In recent years collaborations have increasingly gained attention amongst scholars in literary studies. Since they are a common, but often neglected phenomenon, the specific practices of writing together were the dominant focus of these studies. This paper outlines some of these practices that shaped the collaboration between Goethe and Schiller. It emphasizes at first the indirect character of the collaboration that led to the *Xenien*, published in Schiller's *Musen-Almanach für das Jahr 1797*. Despite this remarkable cooperation that was mediated through letters and clean copies, the main interest of this paper is the afterlife of this collective that consisted at least of two authors and one work. While the practices of writing together end with the publication of the work, it is uncertain at which point the collective ceases to exist. The way Goethe and Schiller handled the intricate problem of integrating the collective work of the *Xenien* in the individual editions of their complete works makes de-collectivating observable as a practice that is complementary to cooperative writing.

Ende September 1796 ereignete sich ein Skandal.[1] Er ging von Gedichten aus, verbreitete sich aber rasch in unterschiedlichen Bereichen des kulturellen Fel-

1 Frieder von Ammon, Ungastliche Gaben. Die »Xenien« Goethes und Schillers und ihre literarische Rezeption von 1796 bis in die Gegenwart, Tübingen 2005, S. 1, spricht von einem »beispiellosen Skandal«.

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-005 | CC BY-NC-SA 4.0

des und zeigt darin auch die kurzen Wege des Übergangs von der Dichtung ins Leben um 1800 an.[2] Ausgangspunkt war eine unter dem Titel *Xenien* in Schillers *Musen-Almanach für das Jahr 1797* erschienene Sammlung polemischer Zweizeiler, die sich gegen einen guten Teil der literarischen Öffentlichkeit aus beinahe allen Lagern richteten.[3] Sie erzeugten unmittelbar einen solchen Aufruhr, wie ihn »die ›Gelehrtenrepublik‹ bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht erlebt« hatte.[4] Viele Zeitgenossen zeigten sich entrüstet, insbesondere diejenigen, die zu den tatsächlichen oder vermeintlichen Zielen der Distichen gehörten. Die Gedichte entfalteten darin ihre bemerkenswerte, aber nicht zufällige Wirkung. Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller, die gemeinsam für die anonym publizierten *Xenien* verantwortlich waren, vertraten zu dieser Zeit eine streitbare Position gegenüber dem Publikum,[5] die sich insbesondere in ihrem Briefwechsel dokumentiert, und sie kommentierten dort auch den Erfolg ihres Angriffs mit einiger Genugtuung.[6] In der Forschung

2 Nach Ralf Klausnitzer, Literatur und Wissen. Zugänge, Modelle, Analysen, Berlin und New York 2008, S. 248 f., beruhen Literaturskandale stets auf »einem Kurzschluss zwischen Literatur und Leben«, durch den der »Fiktionspakt« gekündigt wird: »Der Skandal, höchste Form der Verdichtung von Aufmerksamkeit, entsteht als Resultat eines Kurzschlusses von Literatur und Leben, der jedoch nur dann zu heftiger Entladung führt, wenn Autor und Text sowie Leser und kulturelle Institutionen mitspielen.«

3 Franz Schwarzbauer, Die Xenien. Studien zur Vorgeschichte der Weimarer Klassik, Stuttgart und Weimar 1992, S. 205, betont, wie stark die *Xenien* auch einem literaturpolitischen Kalkül unterlagen: »Die Blößen welcher ›*Collegen*‹ sie öffentlich ausstellten, hing von deren Position in der Literaturgesellschaft ab.« Herv. im Orig.

4 Ammon, Ungastliche Gaben, S. 1.

5 Zugleich war nach Carlos Spoerhase, »Das meiste ist wilde gottlose Satyre«. Der Skandal um Goethes und Schillers *Xenien* als Herausforderung der Gattungstheorie, in: Literaturskandale, hg. von Hans-Edwin Friedrich, Frankfurt a. M. 2009, S. 45–67, hier S. 51, insbesondere »Schillers Verhältnis zu seinen dichtenden und forschenden Kollegen […] weniger von Kollegialität als von Konkurrenzgedanken geprägt.«

6 Nicht ohne Stolz berichtet Schiller am 28. Oktober 1796 brieflich an Goethe von der Aufnahme des *Xenien*-Almanachs in Berlin: »Er soll gewaltiges Aufsehen da gemacht haben. Nicolai nennt ihn den Furien-Almanach« (Friedrich Schiller, Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese und Siegfried Seidel, hg. von Norbert Oellers, Weimar 1943 ff. [abgekürzt: NA], Bd. 28, S. 322). Noch in den *Tag und Jahresheften als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse* [1830] betont Goethe, dass die *Xenien* schon im Erscheinungsjahr »die größte Bewegung und Erschütterung in der deutschen Literatur« auslösten. »Sie wurden, als höchster Mißbrauch der Preßfreiheit, von dem Publicum verdammt. Die Wirkung aber bleibt unberechenbar« (Goethe an Schiller, 27.1.1795, in: Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 133 Bde., Weimar 1887–1919 [abgekürzt: WA], Abt. I, Bd. 35, S. 64).

wurde daher besonders die Streitlust der Klassiker,[7] die Entrüstung der Angegriffenen[8] und der bunte Reigen der als Antwort publizierten Anti-Xenien betont.[9] Die bissigen Distichen stellten gewiss eine Provokation im literarischen Feld dar, sie sind darüber hinaus aber noch auf eine zweite Weise skandalös, die indes weit weniger spektakulär ist und auch keine Kriegsmetaphoriken[10] bedient. Die *Xenien* führen nämlich auch vor Augen, wie sehr und in welcher Weise Literatur als Sozialform fester Sprecherinstanzen bedarf, indem sie in ihrem Spiel mit Anonymität, gemeinschaftlicher Verfasserschaft und dichterischer Individualität gerade diese Kategorie verunsichern. Vielleicht ist daher der eigentliche Skandal der *Xenien* – ihre Autorschaft.

Matthew Bell hat festgehalten, dass sich in dem Zyklus aus Distichen »ein neuer Begriff der Autorschaft« entfalte, »dessen auffallendste Merkmale Anonymität und Zusammenarbeit sind.«[11] In der Tat sind die *Xenien* im Erstdruck des

7 Vgl. etwa Friedrich Sengle, Die ›Xenien‹ Goethes und Schillers als Dokument eines Generationskampfes, in: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik, hg. von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert und Norbert Oellers, Stuttgart 1984, S. 55–77. Vgl. bereits den Titel der ersten größeren Untersuchung des Sammelwerks von Eduard Boas, Schiller und Goethe im Xenienkampf, 2 Bde., Stuttgart und Tübingen 1851.

8 In diesen Äußerungen steckt eine wesentliche Grundlage des Skandals, der nach Michael Dellwing, Doing Scandal: Skandal als Performativität des radikalen Beziehungsbruchs, in: Skandale zwischen Moderne und Postmoderne. Interdisziplinäre Perspektiven auf Formen gesellschaftlicher Transgression, hg. von Andreas Gelz, Dietmar Hüser und Sabine Ruß-Sattar, Berlin und Boston 2014, S. 271–291, besser als Handlung des Skandalisierens zu bereifen ist: »In einer Skandalisierung wird versucht, durch emotionalisierte Normbruchsvorwürfe eine Öffentlichkeit zur Neudefinition der Identität der skandalisierten Person zu bewegen, wodurch die Definition der sozialen Beziehung dieser Person zum Umfeld verschoben werden soll« (ebd., S. 287). Diese stärker handlungstheoretische Sicht auf den Skandal scheint dem *Xenien*-Streit auch angemessener als Generalzuschreibungen wie diejenige von Volker Ladenthin, Literatur als Skandal, in: Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen, hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen 2007, S. 19–28, hier S. 21, dass »moderne Literatur von der Anlage her Skandal ist«.

9 Vgl. die Liste bei Ammon, Ungastliche Gaben, S. 343 f.; die Prosperität dieser Polemik belegen auch die nicht veröffentlichten und zum Teil erst spät in den Nachlässen aufgefundenen Gegenpolemiken wie etwa die von Friedrich Nicolai (vgl. R. M. Werner, Bisher ungedruckte Anti-Xenien. Aus Nicolai's Nachlass, in: Goethe-Jahrbuch 2 (1881), S. 433–438).

10 Vgl. u. a. zu diesem Aspekt Norbert Christian Wolf, Kriegsführung – Anonymität – Autonomie. Die Polemik der »Xenien« im Strukturwandel des literarischen Feldes, in: Goethe-Jahrbuch 138 (2021), S. 30–45.

11 Matthew Bell, Anonymität und Autorschaft in den »Xenien«, in: Goethe-Jahrbuch 122 (2005), S. 92–106, hier S. 97.

Musen-Almanach für das Jahr 1797 ohne Autornennung erschienen, was im Kontext des ausgehenden 18. Jahrhunderts insofern interessant ist, als poetische und wissenschaftliche Texte auch in Zeitschriften zunehmend autorschaftlich reklamiert wurden, während der Modus namenloser Veröffentlichung vor allem der Kritik und dem Rezensionswesen vorbehalten war. Anders als noch zur Jahrhundertmitte ist er um 1800 überall dort vorherrschend, wo »die Kritiker vor den Anfeindungen der Kritisierten« zu schützen waren.[12] Freilich sind die *Xenien* zwar durchaus kritisch, aber deswegen noch nicht ohne Weiteres dem Bereich der Kritik zuzuordnen (wie friedfertig oder polemisch sie im Einzelnen auch immer sein mochte). Sie sind in erster Linie Dichtungen – das macht schon ihr Erscheinungsort mehr als deutlich.[13] Außerdem stellt sich bei genauerer Betrachtung die Frage, ob sie überhaupt als namenlose Veröffentlichung anzusehen sind, immerhin war ihre Anonymität von Beginn an ephemer. Denn wenngleich sie keinen unmittelbaren Hinweis auf den oder die Verfasser geben, so kann man dennoch davon ausgehen, dass die Anonymität der Gedichte schon bald nur noch »auf dem Papier«[14] bestanden hat.[15]

Bereits die Zeitgenossen konnten leicht erahnen, wer die Verfasser waren. Immerhin erschienen über den *Musen-Almanach* verteilt weitere Distichen von teils ähnlichem Inhalt und vergleichbarer Form, und zwar entweder unter dem individuellen Namen eines Autors[16] oder sie waren, wie die *Tabulae votivae*, gleich mit dem kollektivierenden Kürzel »G. und S.«[17] gezeichnet.[18] Das belegt

12 Mark Napierala, Archive der Kritik. Die *Allgemeine Literatur-Zeitung* und das *Athenaeum*, Heidelberg 2007, S. 107.

13 Schiller selbst betont angesichts der ersten publizistischen Entgegnungen, »daß die Xenien ein poetisches Produkt sind« (an Goethe, 6.12.1796, NA 29, S. 22).

14 So Schwarzbauer, Die Xenien, S. 29; dort auch zur Kritik an der vorgeblichen Anonymität.

15 Vieles deutet darauf hin, dass die Auflösung der Anonymität von Beginn an Teil des Publikationsplans war. Goethe selbst betrachtet die *Xenien* als Teil einer »nicht genug gekannte[n] und geübte[n] Politik[,] daß jeder, der auf einigen Nachruhm Anspruch macht, seine Zeitgenossen zwingen soll, alles was sie gegen ihn in Petto haben, von sich zu geben« (an Schiller, 7.12.1796, WA IV, 11, S. 280).

16 So erscheinen sechzehn namentlich gezeichnete Epigramme Goethes (Musen-Almanach für das Jahr 1797, hg. von Friedrich Schiller, Tübingen [1796], S. 28–31), gefolgt von sechs epigrammatischen Gedichten Schillers (S. 32 f.).

17 Musen-Almanach für das Jahr 1797, S. 182.

18 Letzteres dürfte in diesem Kontext allerdings mehr Sigle eines Kollektivs denn Abkürzung zweier Namen gewesen sein, analog zum Kürzel W. K. F. Es handelt sich dabei um eine informelle Vereinigung von Mentoren klassizistischer Ästhetik, die – um Goethe gruppiert – in unterschiedlichen personellen Konstellationen unter diesem Kürzel als Autorenkollektiv in Erscheinung getreten ist.

auch die schon im Frühjahr 1797 erschienene giftige Rezension der *Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek*, die die *Xenien* als bloßen Anhang zum *Musen-Almanach* betrachtet und zunächst gar nicht besprechen will. Ein solches »Erzeugniß eitelsten Muthwillens«[19] hätte eigentlich »stillschweigende[] Verachtung« verdient; weil sich die *Xenien* aber einmal so »listig« im Gewand des *Musen-Almanach* an die Öffentlichkeit geschlichen haben, »wird es Pflicht, über ein so heilloses Betragen eben so öffentlich Unwillen zu äußern.«[20] Der Rezensent, den man versuchshalber auch als Modellleser der ersten Rezeption annehmen kann, geht dabei offenbar davon aus, dass die Verfasser der *Xenien* mit denen der kollektiv gezeichneten *Tabulae votivae* gleichzusetzen sind. Immerhin nimmt er ein mit »Die Aufgabe« überschriebenes Xenion als Aufforderung zur Identifikation der individuellen Verfasserschaft:[21] »Was für Eitelkeit aber, und wie viel Egoismus, wenn das Dichterpaar sich einbildet, man werde sich den Kopf darüber zerbrechen, *welcher von ihnen*, dieß oder jenes Distichon ausgeheckt habe?«[22] Schon die damalige Kritik bemerkt daher den selbstreflexiven Zug der *Xenien*, die wiederholt ihre Rolle und ihr Anliegen thematisieren; es entgeht ihr dabei aber auch nicht, dass die Distichen ihre Anonymität als Herausforderung an die Leser inszenieren. Diese Selbstthematisierung entschieden polemischer Dichtung war auch Teil einer Strategie der Aufmerksamkeitslenkung in einem zunehmend umkämpften Literaturbetrieb.[23] Daher

19 Zb. [i. e. Ernst Theodor Langer], [Rez.] Musen-Almanach für das Jahr 1797. Herausgegeben von Schiller […], in: Neue allgemeine deutsche Bibliothek 31 (1797), S. 235–240, hier S. 239. Zur Identifizierung des Rezensenten vgl. Gustav Parthey, Die Mitarbeiter an Friedrich Nicolai's Allgemeiner Deutscher Bibliothek nach ihren Namen und Zeichen in zwei Registern geordnet. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte, Berlin 1842, S. 14 f. Goethe und Langer hatten Ende der 1760er und Anfang der 1770er Jahre persönlichen Kontakt.

20 Zb., [Rez.] Musen-Almanach, S. 238.

21 Musen-Almanach für das Jahr 1797, S. 221: »Wem die Verse gehören? Ihr werdet es schwerlich errathen, / Sondert, wenn ihr nun könnt, o Chorizonten, auch hier!« Vgl. dazu auch NA 2.II, S. 490, wo die Verse in den Kontext von F. A. Wolfs Diaskeuasten-These gestellt werden.

22 Zb., [Rez.] Musen-Almanach, S. 237. Herv. im Orig.

23 Der Almanach-Markt war umkämpft, aber auch fruchtbar. Für York-Gothart Mix, Die Ökonomie des Symbolischen und der Almanach- und Taschenbuchredaktor Friedrich Schiller, in: Schiller publiciste/Schiller als Publizist, hg. von Raymond Heitz und Roland Krebs, Bern u. a. 2007, S. 43–57, hier S. 54 f., sind die *Xenien* in diesem Zusammenhang »eine bewußt kalkulierte Provokation, die für Aufregung und Absatz auf dem Buchmarkt sorgen soll.« Das wird auch von Goethes Einschätzung in seinem Brief an Schiller vom 26. Oktober 1796 bestätigt: »[D]ie Xenien verkaufen die Tabulas votivas und was sonst gutes und ernsthaftes in dem Büchlein stehen mag« (WA IV, 11, S. 243).

vermutet der Rezensent der *Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek* auch, dass die *Xenien* vor allem auf »Schock«[24] berechnet waren und »ihr einziger Zweck« darin bestand, »unnützen Lärm zu erregen«.[25] Auch wenn er sie nicht namentlich identifiziert, ist doch ziemlich klar, wen der Rezensent und mit ihm gewiss ein Großteil der Leserschaft als Verfasser der streitbaren Epigramme vermutete. Dass sich »die beyden Distichenschreiber«[26] beziehungsweise das »Dichterpaar«[27] hinter den *Xenien* so einfach identifizieren ließ, öffnete noch einem weiteren Skandalon den Weg. Denn nicht nur die Polemik selbst war zu kritisieren, sondern auch die Motivation für ihre Veröffentlichung. So erschien es umso verwerflicher, dass »Schriftsteller, denen es ganz und gar nicht an Lesern fehlt, zu Hülfsmitteln vorliegender Art greifen, bloß um der Gaffer sich noch mehr zu verschaffen!«[28]

Ganz offensichtlich stellt sich die Anonymität der *Xenien* damit zunächst als Spiel dar,[29] das einem von Goethe bereits im Jahr davor aufgestellten Prinzip folgt. Anlässlich des bevorstehenden Erscheinens eines Aufsatzes »des Herrn v. Humbold« in Schillers *Horen* erinnerte Goethe daran, dass es besser wäre, wenn man das Publikum »im Zweifel wegen des Verfassers ließe«.[30] Einen erwartbaren Einwurf Schillers antizipierend, der zumal die bekannteren Namen der Beiträger aus literaturpolitischen Rücksichten gerne genannt hätte, setzte Goethe hinzu: »Zwar weiß ich wohl[,] daß wir sehr offenbar Versteckens spielen, doch halte ich es für sehr ersprießlich: daß der Leser wenigstens erst urtheilen muß eh er erfährt wer sein Autor sey.«[31] Dass Goethe hier das Versteckspiel an-

24 Zb., [Rez.] Musen-Almanach, S. 238.

25 Ebd., S. 239. Tatsächlich war Schillers *Musen-Almanach für das Jahr 1797* ein großer Erfolg mit drei Auflagen und 3000 verkauften Exemplaren. Vgl. Mix, Die Ökonomie des Symbolischen, S. 55. Zu Formen eine »Stilisierung des Autorentums, die Ökonomisches kaschiert«, vgl. Wolfgang Martens, Zur Metaphorik schriftstellerischer Konkurrenz 1770–1800 (Voss, Bürger, Schiller), in: Kalender? Ey, wie viel Kalender! Literarische Almanache zwischen Rokoko und Klassizismus. Ausstellung im Zeughaus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 15. Juni bis 5. November 1986, hg. von York-Gotthart Mix, Wolfenbüttel 1986, S. 160–171, hier S. 169.

26 Zb., [Rez.] Musen-Almanach, S. 238.

27 Ebd., S. 239.

28 Ebd., S. 239 f.

29 Darin ist sicherlich auch eine weitere »Schnittfläche von Skandal- und Autorschaftstheorie« auszumachen (Martina Wagner-Egelhaaf, Autorschaft und Skandal. Eine Verhältnisbestimmung, in: Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierungen, hg. von Andrea Bartl und Martin Kraus, Bd. 1, Würzburg 2014, S. 27–46, hier S. 43).

30 Goethe an Schiller, 27.1.1795, WA IV, 10, S. 231.

31 Ebd.

spricht, bei dem die Autorschaft der Texte nicht zunehmend nivelliert oder gar gelöscht, sondern im Gegenteil in ihrer Vakanz betont und explizit wieder hervorgebracht werden soll, ist ein Hinweis darauf, dass die Anonymität der *Xenien* wohl kaum als »Ziel« angenommen werden kann.[32] Sie ist daher weder einfach als (zeitgenössisch durchaus üblicher) Versuch zu verstehen, den konkreten Urheber einer polemischen Äußerung zu verbergen,[33] noch als Mittel, die Aufmerksamkeit auf den ›reinen‹ Text zu steigern,[34] sondern stellt sich vielmehr als Übergangsform und Teil einer historisch verbreiteten Lust an der Identifizierung von Verfassern dar.[35] Insofern ist sie zumindest auch als Strategie zu begreifen, die die Aufmerksamkeit des Publikums auf dieses Autor-Werk und seine Werk-Autoren[36] lenken sollte. Die Anonymität der *Xenien* wird damit im Kontext der Publikationsprojekte des Weimarer Klassizismus um 1800 zu einer Geste des Aufschubs. Zugleich sollte man das vor allem mit Blick auf die *Horen* entwickelte Programm nicht leichthin als Erklärung für die fehlenden Autornamen in den *Xenien* nehmen. Zwar ist eine Engführung der beiden Publikationen durch ihre zeitliche Nähe verlockend, die Übertragung ist aber insofern problematisch, als die *Horen* überwiegend individuelle Texte im Kollektiv der Zeitschrift publizierten, während die *Xenien* selbst einen kollektiven Beitrag darstellen, der in einem Almanach mit Texten erschien, deren Autoren überwiegend auch namentlich genannt wurden. Status und Effekt der Namenlosigkeit erscheinen darin deutlich verschieden, wenn nicht gar invertiert.[37]

32 Für Bell, Anonymität und Autorschaft, S. 98, diente die Anonymität »nicht nur dem Schutz, sie war zugleich ein Ziel.«

33 Zum Wert des Namens in öffentlichen Auseinandersetzungen vgl. auch Ehrhard Bahr, Autorität und Name in Lessings Streitkultur, in: Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings, hg. von Wolfram Mauser und Günter Saße, Tübingen 1993, S. 139–146 und Wilfried Barner, Autorität und Anmaßung. Über Lessings polemische Strategien, vornehmlich im antiquarischen Streit, in: Streitkultur, S. 15–37.

34 Diese Auffassung vertritt Bell, Anonymität und Autorschaft, S. 98: »Solange dem Leser die Identität des Autors vorenthalten wurde, galt seine Aufmerksamkeit allein dem Stoff und wurde durch kein Interesse an der Person des Autors abgelenkt.«

35 Mit der Etablierung der Literaturwissenschaft als akademischer Disziplin wird diese Lust weniger unterbunden als professionalisiert. Schon Eduard Boas, Schiller's und Goethe's Xenien-Manuscript, hg. von Wendelin von Maltzahn, Berlin 1856, S. 9, betreibt daher eine nunmehr philologische »Auseinandersetzung der Eigenthumsrechte«.

36 Zur Terminologie auch Daniel Ehrmann, Vertextung. Zum relationalen Verhältnis von Autor und Werk. Mit Blick auf das Akteursnetzwerk von Luthers »Sendbrief vom Dolmetschen«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 193 (2020), H. 1, S. 5–38.

37 Bell, Anonymität und Autorschaft, S. 98, verkennt diese unterschiedlichen Verhältnisse der Ebenen, wenn er betont, es sei darum gegangen, »einen gemeinsamen Stil« zu entwickeln, »der es dem Leser schwermachen würde, einzelne Gedichte ihren Autoren zuzuschreiben.«

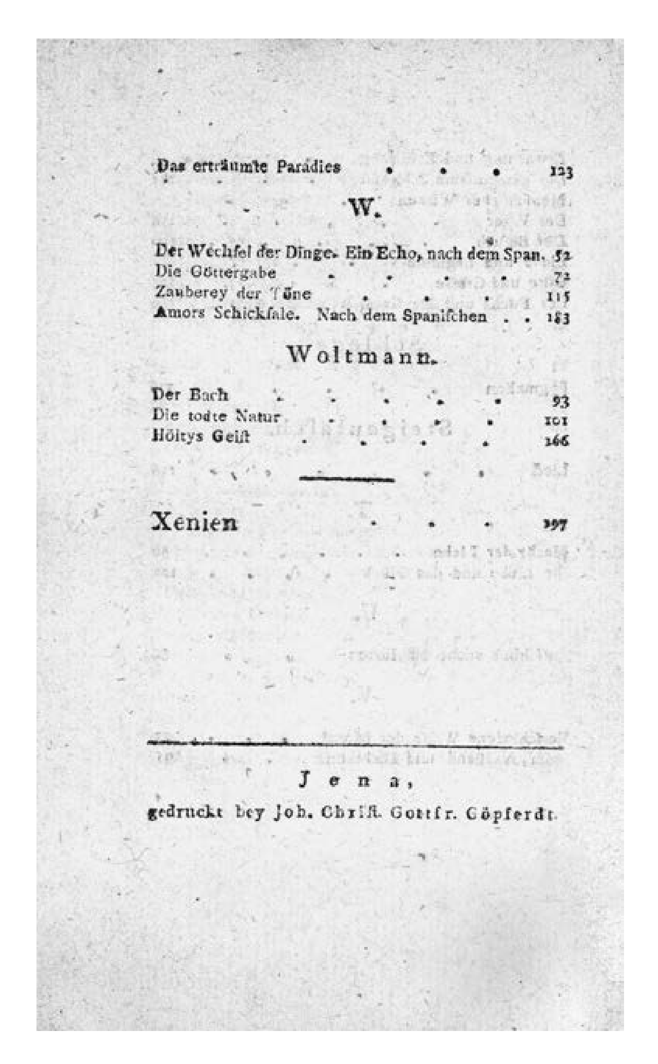
Von der Genese der *Xenien* aus betrachtet, stellt sich zudem die Frage, ob hier überhaupt »ein Werk oder eher eine Sammlung von Werken«[38] vorliegt. Dagegen kann ein genauer Blick auf die Materialität des Erstdrucks entscheidende Differenzen in der Werkpräsentation erkennbar machen. Bereits das meist hinten angebundene Inhaltsverzeichnis ist dafür aufschlussreich, denn es folgt einer Logik des Registers. So verzeichnet es nicht die Gedichte in der Reihenfolge des Abdrucks, sondern ordnet die Namen beziehungsweise Kürzel der Autoren alphabetisch und weist ihnen die über den Band verstreuten Gedichte zu. Die *Xenien* stellen dabei insofern einen Sonderfall dar, als ihnen weder Autor noch Kürzel beigestellt werden können. Das Inhaltsverzeichnis lässt nun aber die Autoren nicht einfach aus oder verdeckt sie durch ein (potenziell kollektivierendes) Pseudonym (vgl. Abb. 1). Vielmehr versetzt es den Werktitel an die Stelle des Autors – oder nicht ganz: Denn an den *Xenien* wird typographisch eine Zusammenziehung der beiden Systemstellen für Autor und Titel vollzogen. Sie sind groß und fett wie die Autorennamen, zugleich aber linksbündig wie die Gedichttitel gesetzt. Indem die *Xenien* nicht nur von Goethe und Schiller kollaborativ verfasst wurden, sondern auch von einer Zusammenziehung aus Verleger, Setzer und dem Satz selbst auf bestimmte Weise hergestellt, jedenfalls lesbar gemacht wurden, zeigen sie zuletzt *typographisch* an, was Goethe und Schiller zunächst vielfach nur brieflich behaupteten: dass sie ein Kollektivwerk sind.[39]

Diese bis zur Ununterscheidbarkeit getriebene Verschlingung von Autorwerk und Werkautor ist um 1800 eine heikle Position, zu deren besserem Verständnis auch deshalb ein im Komplex der *Xenien* relativ unscheinbares Epigramm herausgegriffen werden soll, weil das Hauptaugenmerk der Forschung bisher vor allem auf besonders polemischen Xenien oder dem Sammelwerk insgesamt lag.[40] Das Distichon, das den Titel *An einen gewissen moralischen Dichter* trägt und als elftes Epigramm der Sammlung der *Xenien* in Schillers *Musen-Almanach für das Jahr 1797* erschien, stammt aus einem Brief Schillers an Goethe vom 22. Jänner 1796, der textkulturhistorisch gleich in mehrfacher Hinsicht in-

38 So Steffen Martus, Die Praxis des Werks, in: Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs, hg. von Lutz Danneberg, Annette Gilbert und Carlos Spoerhase, Berlin und Boston 2019, S. 93–129, hier S. 102, mit Blick auf Opitz' *Teutsche Poemata*.

39 Vgl. zum Folgenden auch Daniel Ehrmann, Kollektivität. Geteilte Autorschaften und kollaborative Praxisformen 1770–1840, Wien und Köln 2022, S. 466–479.

40 Für die Entstehungsgeschichte kann grundsätzlich auf Schwarzbauer, Die Xenien, verwiesen werden, er diskutiert allerdings die hier im Fokus stehenden Spannungsverhältnisse nicht und auch das von mir untersuchte Epigramm erwähnt er nur beiläufig. Auch bei Ammon, Ungastliche Gaben, geraten diese Fragen nicht in den Blick.



Das erträumte Paradies . . . 123

W.

Der Wechsel der Dinge. Ein Echo, nach dem Span. 52
Die Göttergabe . . . 72
Zauberey der Töne . . . 115
Amors Schicksale. Nach dem Spanischen . . 183

Woltmann.

Der Bach . . . 93
Die todte Natur . . . 101
Höltys Geist . . . 166

Xenien . . . 197

Jena,
gedruckt bey Joh. Christ. Gottfr. Göpferdt.

Abbildung 1: »Musen-Almanach für das Jahr 1797«, Inhaltsverzeichnis. Quelle: Exemplar der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, Sign. A 300 (2) (Foto: Klassik Stiftung Weimar)

teressant ist. So findet sich am Ende des Briefs eine »kleine Lieferung von Epigrammen«,[41] die eine bemerkenswerte Schreibszene eröffnet.[42] Bevor aber die Gedichte in den Schreibraum des Briefbogens eingetragen werden, bittet

41 Schiller an Goethe, 22.1.1796, NA 28, S. 170.

42 Vgl. zur Terminologie Martin Stingelin, »Schreiben«. Einleitung, in: »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, hg. von dems. in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti, München 2004, S. 7–21.

Schiller seinen Weimarer Briefpartner noch darum, »drei und sechzig Ellen Tapeten von schöner grüner Farbe und zwei und sechzig Ellen Einfassung, welche ich ganz Ihrem Geschmack und Ihrer Farbentheorie überlasse«, zu beschaffen.[43] Goethe kam dem Wunsch nach, ohne zu wissen, dass er sich bei der Auswahl weniger von seinem farbentheoretischen als von seinem chemischen Wissen hätte leiten lassen sollen. Erst viel später hat man herausgefunden, dass die bestellte Tapete mindestens ebenso giftig war, wie die beiden unten angeschlossenen Epigramme.[44]

Auf Schillers Signatur folgen zwei eigenhändige Xenien, wobei die Grenze zwischen dem faktual-epistolaren und dem polemisch-fiktionalen Teil des Briefs visuell nur durch die Gestaltung des Textes im Distichen-Format markiert wird:[45]

An einen gewissen moralischen Dichter
Ja, der Mensch ist ein ~~elender~~<ärmlicher *[G]*>Wicht, ich weiß – doch das
Eben vergessen und kam, ach wie gereut mich's! zu dir. [wollt' ich

Jakob der Kantianer
Kantische<*2[G]*> Worte<*3[G]*> sollte<*1[G]*> der hohle Schädel nicht fassen?
~~Sieht man~~ <Hast du *[G]*> in hohler Nuß ~~ja~~*[S]* ~~doch den~~ <Fasten *[S]*>
[~~Kalender versteckt~~. <nicht auch Devisen gesehn. *[G]*>

Erst nach dem Erhalt des Briefs nimmt Goethe Korrekturen an Schillers Distichen vor und trägt – auf fremdem Briefpapier, doch mit eigener Hand – ein weiteres Xenion ein, um den Schreibraum damit endgültig zu einem kollaborativen zu machen:[46]

43 Schiller an Goethe, 22.1.1796, NA 28, S. 171.

44 Vgl. ausführlich Heinz Schmidt-Bachem, Aus Papier. Eine Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der Papier verarbeitenden Industrie in Deutschland, Berlin und Boston 2011, S. 700–702.

45 Die Transkription folgt dem Manuskript des Briefs von Schiller an Goethe vom 22.1.1796, das im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar im Faszikel GSA 28/1048 aufbewahrt wird. Der Brief findet sich auf Bl. 7r-v. Digitalisate sind über die Archivdatenbank https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401:1:2215517172556 frei zugänglich. Die Sigle *[G]* bezeichnet in meiner Transkription Goethes Textänderungen, die Sigle *[S]* diejenigen Schillers, Tilgungen sind durchgestrichen, Einfügungen durch spitze Klammern markiert.

46 Auffällig ist daran sowohl die gemeinschaftliche Bearbeitung als auch das Medium der Bearbeitung. Dennoch ist der Forschung dieser Zusammenhang bisher entgangen. Sowohl Schwarzbauer, Die Xenien, als auch Ammon, Ungastliche Gaben, gehen weder auf diesen oder andere Briefe näher ein noch diskutieren sie die darin mitgeteilten bzw. erstellten Gedichte.

Freyheit

Freyheit ist ein herrlicher Schmuck. ~~Doch leider~~ <Doch steht er,> wir [sehens,
~~frey~~<Jeg>licher Menge so schlecht als nur das Halsband dem Schwein.

Damit ändert das Blatt seine Funktion oder legt zumindest zwei Funktionen übereinander. Denn das von Schiller nach Weimar übersandte Papier ist zunächst ein Brief, ein Text dessen mitteilende Funktion im Vordergrund steht. Er kommuniziert neben Tapetenbestellungen und Grüßen auch Gedichte. Schon durch Goethes Korrekturen, noch deutlicher aber durch die Hinzufügung des dritten Xenions wird der Brief *auch* zum Raum poetischer Kollaboration. Wieder zeigt sich daran, dass für die Untersuchung künstlerischer Ko-Kreativität ein Blick nötig wird, der sensibel ist für die Beweglichkeit aller Akteure und Medien. So wandelbar die menschlichen Akteure in ihren Rollen sind, so mobil sind auch die Funktionen der Medien und Schreibräume. Es scheint daher geboten, in praxeologischer Betrachtung sichtbar zu machen, wie konkrete Handlungsweisen den Charakter nicht zuletzt von Schreibräumen ändern und so auch den Anspruch auf Autorschaft allererst legitimieren.

Auch in diesem Sinn sind die von Schiller stammenden Brief-Xenien von besonderem Interesse, denn sie führen die Produktionsweise der Kollaborateure, die in den Sammelhandschriften und brieflichen Inszenierungen kaum Plastizität gewinnen können, deutlich vor Augen. Schillers eigene, bereits in Niederschrift und Korrektur gestaffelte Textarbeit wird ergänzt um Eingriffe und Ergänzungen von Goethe. Der Arbeitsraum dieser poetischen Praxis ist ein Brief, der nicht nur einigermaßen profane Dinge in den ›heiligen‹ Bereich der Dichtung einlässt,[47] sondern eben zunächst auch nur bestimmte beschränkte Möglichkeiten der Überarbeitung gestattet. Gerade weil aber die Revision dennoch teils weitreichend ausfällt, wird kaum von Korrekturen an einem fremden Text die Rede sein können. Vielmehr lässt sich hier die Autorschaft bei ihrer Wanderung zwischen den Akteuren beobachten. Es ist angesichts der Prominenz der *Xenien* bemerkenswert, dass dieser in der Forschung gut bekannte Brief[48] bisher nicht näher untersucht worden ist, zumal er den Blick auf die ungewöhnliche Schreibszene der Epigramme eröffnet. Der Schreibraum des Briefs ermöglicht offenbar andere Praktiken – zumal des Kollektiven – als die halb-

47 Vgl. Johann Wolfgang Goethe, Einleitung, in: Propyläen. Eine periodische Schrifft, hg. von dems., Bd. 1, St. 1, Tübingen 1798, S. III–XXXVIII, hier S. III.

48 Die Schiller-Nationalausgabe führt diesen Brief sogar unter der Sigle H7 in der Liste der Textzeugen an; vgl. NA 2.II, S. 336.

brüchigen Folioblätter, die üblicherweise in Goethes ›Schreibwerkstatt‹[49] Verwendung fanden. Die Topologie der Zusammenstellung sowie die materielle Begrenzung insinuieren zudem eine inhaltliche Nähe der Gedichte, durch die verschiedene Interpretationen möglich werden.[50]

Im Zeitraum zwischen der Ausarbeitung der *Xenien* und der Publikation der Auswahl im *Musen-Almanach* lassen sich unterschiedliche Formen kollaborativer Verfasserschaft ausmachen, die später auch in kollektive Autorschaft münden sollen. Das führt der zitierte Brief selbst ins Treffen, indem Schiller seinem Korrespondenz- und Schreibpartner gleich zu Beginn noch die radikalste Form der Kritik, die völlige Streichung, zugesteht: »Was Ihnen darunter nicht gefällt, lassen Sie nur gar nicht abschreiben.«[51] Zugleich ist das Abschreiben durch den Sekretär, das hier aufgerufen wird, in diesem Zusammenhang keinesfalls gering zu schätzen. Denn in der Sammelhandschrift kommen die ursprünglichen Brief-Xenien schon in kollektivierter Form, als Komposit aus Schillers Grundschicht und Goethes Korrektur, zu stehen. Die Schreiberhand macht in der Folge unkenntlich, welcher Text und welches Zeichen von wem stammt.[52] Der Effekt dieses zugleich ab- und fortschreibenden Texteingriffs *ohne* Autorrechte ist wiederum, dass der Kollektivtext der *Xenien* nicht nur auf Goethe und Schiller zurückgerechnet werden kann,[53] sondern auch auf Tätigkeiten des Schreibers

49 In Anlehnung an die Industrie-Metaphorik, die Walter Delabar, Brechts Factory. Zur literarischen Produktion im Zeitalter der industriellen Arbeitsteilung, in: Literarische Zusammenarbeit, hg. von Bodo Plachta, Tübingen 2001, S. 257–270, nahelegt.

50 Dass sich daraus bisweilen auch die Gefahr von Fehlschlüssen und Widersprüchen ergibt, belegt schon die Schiller-Nationalausgabe, die das Blatt doppelt – sowohl als Brief als auch als Werkmanuskript – verzeichnet und kommentiert. So machen die Anmerkungen zu den *Xenien* eine »Gruppe von drei Epigrammen auf Friedrich Gottlieb Klopstock« aus, wobei man sie durch die Publikation »zerstreut und so die Suche nach neuen Adressaten provoziert« hat (NA 2.II, S. 458); dagegen ist nach den Anmerkungen zum Brief *An einen gewissen moralischen Dichter* das einzige Xenion, das »gegen Klopstock gerichtet« ist, während *Jakob der Kantianer* auf Ludwig Heinrich von Jakob gemünzt und Goethes Epigramm *Freyheit* »gegen Johann Friedrich Reichardt« gerichtet gewesen sei (NA 28, S. 510 f.).

51 Schiller an Goethe, 22.1.1796, NA 28, S. 170.

52 Die Ausgabe Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller, Xenien 1796. Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs, hg. von Erich Schmidt und Bernhard Suphan, Weimar 1893, S. 41, druckt nach der Sammelhandschrift ab. Der Kommentar zu diesem Text vermerkt, S. 236: »*elender für* ärmlicher *ist Correctur Goethes im Brief.*« Herv. im Orig.

53 Es ist schon in dieser Hinsicht eine zumindest überaus komplizierte, wenn nicht gar unbeantwortbare Frage, wem welches Xenion zuzuordnen ist. Bell, Anonymität und Autorschaft, S. 97, geht dagegen simplifizierend davon aus, dass die Anonymität der *Xenien* eine Sammlung individualisierbarer Gedichte kaschiert.

beruht.[54] Denn er macht nichts Geringeres, als in der Reinschrift von fremder Hand die individuelle Verfasserschaft zu löschen, um den Text einer kollektiven Autorschaft zu öffnen.

Dass die Arbeit des Schreibers auch Teil einer großangelegten autorschaftlichen Strategie ist, macht Schiller schon vier Tage vor dem *Xenien*-Brief deutlich, als er das Projekt als ein »gemeinschaftliche[s] Opus für den neuen Almanach« bezeichnet.[55] Damit wird bereits vorstrukturiert, was noch die rückblickende Selbstdarstellung des alten Goethe prägt. Im Dezember 1828 bemerkt er gegenüber Eckermann:

> Freunde wie Schiller und ich, Jahre lang verbunden, mit gleichen Interessen, in täglicher Berührung und gegenseitigem Austausch, lebten sich in einander so sehr hinein, daß überhaupt bei einzelnen Gedanken gar nicht die Rede und Frage seyn konnte, ob sie dem Einen gehörten oder dem Andern. Wir haben viele Distichen gemeinschaftlich gemacht, oft hatte ich den Gedanken und Schiller machte die Verse, oft war das Umgekehrte der Fall, und oft machte Schiller den einen Vers und ich den andern. Wie kann nun da von Mein und Dein die Rede seyn! Man müßte wirklich selbst noch tief in der Philisterey stecken, wenn man auf die Entscheidung solcher Zweifel nur die mindeste Wichtigkeit legen wollte.[56]

Der Brief führt vor, was Goethe hier skizziert: Eine kontinuierliche Praxis, durch die sich zwei Autoren auf eine Art ineinander schreiben,[57] dass keine Separation ihrer Teile mehr möglich und das Ergebnis als ihr »gemeinschaft-

54 Vgl. auch Daniel Ehrmann, Textrevision – Werkrevision. Produktion und Überarbeitung im Wechsel von Autoren, Herausgebern und Schreibern, in: editio 30 (2016), S. 71–87.

55 Schiller an Körner, 18.1.1796, NA 28, S. 166.

56 Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 1823–1832. Zweyter Theil, Leipzig 1836, S. 42 f. (vom 16.12.1828). Ein ähnliches Konzept entwirft bereits Johann Wolfgang Goethe, Einleitung, S. VI: »Wenn mehrere vereint auf diese Weise zusammen leben, daß sie sich Freunde nennen dürfen, indem sie ein gleiches Interesse haben, sich fortschreitend auszubilden, und auf nahverwandte Zwecke losgehen, dann werden sie gewiß seyn, daß sie sich auf den vielfachsten Wegen wieder begegnen, und daß selbst eine Richtung, die sie von einander zu entfernen schien, sie doch bald wieder glücklich zusammen führen wird.«

57 Vgl. auch Goethe an W. v. Humboldt, 26.5.1799, WA IV, 14, S. 98: »Wir drey [Goethe, Meyer und Schiller, D. E.] haben uns nun so zusammen und in einander gesprochen, daß bey den verschiedensten Richtungen unserer Naturen keine Discrepanz mehr möglich ist, sondern eine gemeinschaftliche Arbeit nur um desto mannigfaltiger werden kann.«

liches Werk«[58] anzusprechen ist. Das scheint ein wesentlicher Grund dafür zu sein, warum Schiller die *Xenien* für ein »wirklich interessante[s] Produkt, das in seiner Art einzig werden dürfte,« hält:[59]

> Göthe und ich werden uns darinn absichtlich so ineinander verschränken, daß uns niemand ganz auseinander scheiden und absondern soll. Bey einem solchen gemeinschaftlichen Werk ist natürlicherweise keine strenge Form möglich; alles was sich erreichen läßt ist eine gewisse Allheit oder lieber Unermeßlichkeit, und diese soll das Werk auch an sich tragen.[60]

Die entscheidende Konsequenz aus dieser Kollektivpoetik ist im diskursiven Zusammenhang der Jahre um 1800, dass dieses Werk stets nur beiden gemeinsam gehören kann. Daher sei es »zwischen Göthe und mir förmlich beschlossen, unsre Eigenthumsrechte an den einzelnen Epigrammen niemals auseinander zu setzen, sondern es in Ewigkeit auf sich beruhen zu lassen«.[61] Die hier bereits als geistiges Eigentum verstandene Verfügungsgewalt über ein Werk, das in textueller, paratextueller und typographischer Form als ein kollektives lesbar gemacht wurde, kann folglich nur von beiden Kollaborateuren gemeinsam ausgeübt werden. Bereits Schiller bemerkt indes, dass damit zugleich ein Modus beschrieben ist, der im Paradigma individueller Autorschaft, das die emphatischen Individualitäten des Autorwerks und des Werkautors eng aufeinander bezieht, nur schwer umzusetzen sein wird. Der Kompromissvorschlag lautet daher: »Sammeln wir unsere Gedichte, so läßt jeder diese Xenien *ganz* abdrucken.«[62]

Weder Goethe noch Schiller druckten indes die *Xenien* in der vom *Musen-Almanach* festgelegten Werkgestalt wieder ab, sie ließen die polemischen Epigramme aber auch nicht einfach als Episode der Werkentwicklung hinter sich. Was sich stattdessen in der Druckgeschichte der folgenden Jahre ereignete und welche Folgen das für das Werk der *Xenien* nach sich zog, soll exemplarisch am Beispiel des Epigramms *An einen gewissen moralischen Dichter* nachvollzogen werden. Ich wähle damit das am wenigsten bearbeitete Gedicht aus Schillers *Xenien*-Brief vom 22. Jänner 1796,[63] und zwar deshalb, weil es hier gerade nicht

58 Goethe an Meyer, 25.5.1798, WA IV, 13, S. 154.
59 Schiller an W. v. Humboldt, 1.2.1796, NA 28, S. 181.
60 Ebd.
61 Ebd., S. 182.
62 Ebd. Herv. im Orig.
63 Es ist bemerkenswert, dass dem Gedicht bisher nicht nachgegangen wurde, zumal die Entstehungsumstände schon lange bekannt sind. Die Schiller-Goethe'schen Xenien. Erläutert von Ernst Julius Saupe, Leipzig 1852, S. 91, druckt das Gedicht bereits mit

um die gemeinschaftliche Bearbeitung des *Textes*, sondern um die Bearbeitung des *Werks* gehen soll. Ich wähle es aber auch, weil es zugleich das bekannteste der drei dort verzeichneten Gedichte ist und als einziges in den *Musen-Almanach* aufgenommen wurde[64] – wohlgemerkt als Teil eines Kollektivwerks und mit der bereits im Schreibraum des Briefs vorgenommenen Korrektur Goethes.[65]

Bis zu diesem Punkt kann man die Arbeit an den *Xenien* als recht konsequente, kollektivierende Kollaboration beschreiben.[66] Das Gedicht *An einen gewissen moralischen Dichter* stellt sich als Gravitationspunkt dar, um den sich ein Kollektiv aus zwei Autoren und einem Schreiber, aber auch aus textueller Infrastruktur, Typographie und einer Gattung zentriert. Indem dieser Effekt zudem aus einer darauf gerichteten Poetologie resultiert, erscheint es geradezu als Modellfall literarischer Kollektivierung um 1800. Es ist aber nicht dabei geblieben: Das zugleich anonyme und kollektive Gedicht bekam einen Autor. Dass es »geradezu eine Intention der Forschung« sei, »anonyme Autorschaft aufzulösen und namentlich zuzuschreiben«,[67] ist schwer zu leugnen und bereits um 1800 wurden solche Zuschreibungen ganz selbstverständlich versucht.[68] Für Werke individueller Autorschaft hat das meist geringe Folgen, bei einem kollektiven Werk hingegen tendiert die Auflösung der Anonymität rasch zur Identifizierung der beteiligten Autoren, mithin zur Zuschreibung, zur Verteilung einzelner Textteile und damit zur Simplifizierung. Diese Versuche haben aber noch

Goethes Korrektur, weiß aber offenbar um die Herkunft aus dem Brief. Die Kenntnis scheint indes unsicher – jedenfalls wird im Kommentar zu *Der Kantianer* (ebd., S. 46) Goethes Antwortbrief falsch auf den 20. Jänner 1796 datiert.

64 Das Xenion *Jakob der Kantianer* kommt nicht in die Auswahl für den *Musen-Almanach* und auch nicht in die spätere Werkausgabe. Es erscheint erst im Kontext der Publikation des Briefs in Band 2 des Briefwechsels mit Goethe und daraufhin in der von Goedeke besorgten Werkausgabe unter dem Titel *Der Kantianer* (Schillers sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe von Karl Goedeke, Bd. 11, Stuttgart 1871, S. 157).

65 Musen-Almanach für das Jahr 1797, S. 201.

66 Es ist daher erstaunlich, dass die *Xenien* im Schiller-Handbuch, hg. von Helmut Koopmann, 2., durchgesehene und aktualisierte Ausgabe, Stuttgart 2011, an gleich mehreren Orten thematisiert werden, nur nicht im Abschnitt »Schriften von Schiller und Goethe«.

67 Stefan Matuschek, Dichtender Nationalgeist. Vom Spiel zum Ernst literarischer Anonymität, in: Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit, hg. von Stefan Pabst, Berlin und Boston 2011, S. 235–247, hier S. 235. Es sei erst »für uns heute selbstverständlich, Texte etwa von Lessing oder Schiller, die zu ihrer Zeit noch unter Anonymitätskonvention ohne Verfassernamen erschienen, heute in namentlichen Werkausgaben zu lesen.«

68 Vgl. Schwarzbauer, Die Xenien, S. 28–30.

einen weiteren Effekt. Wenn die Identifizierung der Anteile auch gewiss nicht immer möglich war oder mit hinreichender Treffsicherheit erfolgte,[69] so geht dennoch in den schon um 1800 üblichen Lektürepraktiken mit der Auflösung der Anonymität auch eine Auflösung der Kollektivität einher.

Doch auch auf Autorseite zeigt sich diese Tendenz zur Auflösung des Kollektivs in seine (vermeintlichen) Bestandteile, wenn – wie Schiller und Goethe schon selbst bemerkt haben – der Publikationskontext gewechselt wird. Das »Sammeln« der Gedichte wird dabei zum zentralen Problem, das sich auch dadurch nicht beheben lässt, dass »jeder diese Xenien *ganz*« abdruckt.[70] Es verschärft sich damit vielmehr. Denn in der Überführung eines Kollektivwerks in die historisch recht junge Formation der Werkausgabe zu Lebzeiten,[71] geraten auch zwei fundamental differierende Optionen innerhalb des literarischen Diskurses in Konfrontation. Das dem (vorwiegend vormodernen) Autorschaftsmodell des Kompilators sich annähernde Kollektiv muss dem Œuvre, jenem äußersten Kulminationspunkt der Engführung der beiden Trajektorien von Bibliographie und Biographie, stets äußerlich bleiben. Daher wurde in der Forschung zwar richtig beobachtet, dass Goethe und Schiller beim Verfassen der *Xenien* »einmal wirklich als Produktionsgemeinschaft auftreten«,[72] zugleich aber übersehen, dass die Geschichte damit noch keineswegs zu Ende erzählt ist. Denn Werke oder Werkteile, die nicht dem einen schöpferischen Autor allein zugerechnet werden können, erscheinen innerhalb der Werkausgabe als Fremdkörper und sie sind damit angetan, das gesamte Unterfangen zum Scheitern zu bringen. Die momenthaft erreichte ›Ganzheit‹,[73] die die *Xenien* zum Werk (wenn auch zu einem mit Kollektivcharakter) machen, wird darin wieder aufgelöst. Ausgerechnet die Werkausgabe setzt damit den Werkstatus unter Druck. Dass Schiller wie Goethe ihre Gedichte einmal sammeln würden, war zu erwar-

69 Wilhelm von Humboldt gesteht in seinem Brief an Friedrich August Wolf, 7. November 1796, dass sie sich bei der verfasserschaftlichen Zuordnung der Epigramme »mächtiglich geirrt haben, und sogar in dem geirrt, wo wir schlechterdings nicht fehlen zu können glaubten« (Wilhelm von Humboldt, Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, Abt. 1, Bd. 3, hg. von Philip Mattson, Berlin und Boston 2017, S. 308).

70 Schiller an W. v. Humboldt, 1.2.1796, NA 28, S. 182. Herv. im Orig.

71 Vgl. auch Steffen Martus, Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George, Berlin und New York 2007.

72 Volker C. Dörr, Goethes und Schillers *Xenien* – ein klassisches Werk?, in: Convivium. Germanistisches Jahrbuch Lodz (2014), S. 119–140, hier S. 132.

73 Vgl. ebd., S. 133 f.; Bell, Anonymität und Autorschaft, S. 103 f., betont, dass es sich dabei um eine nachträgliche und nur ›formale‹ Geschlossenheit handle.

ten; dass diese Sammlung problematisch werden würde, ebenso; nur der Zeitpunkt, an dem dies geschah, ist ein wenig überraschend.

Turbulent wird es nämlich bereits 1803, keine sieben Jahre nach der Erstpublikation, als zur Ostermesse der zweite Band der von Schiller selbst besorgten Ausgabe seiner Gedichte bei Crusius in Leipzig erscheint.[74] In dieser (nunmehr) Autor-Werkausgabe findet sich das hier in seiner Publikationsgeschichte verfolgte Xenion unter dem Namen *Der moralische Dichter* wieder.[75] Es erhält aber im Zuge der Extraktion aus dem Werkzusammenhang der *Xenien* nicht einfach einen modifizierten Titel. So hat Burkhard Moennighoff für die *Xenien* konstatiert, dass der Titel »keineswegs eine textliche Marginalie, sondern Mittelpunkt des jeweiligen Epigramms ist«.[76] Weil er aber »semantisch Gewichtiges mitteil[t]«,[77] ist er nicht als Beiwerk, sondern als essentieller Teil des Textes zu betrachten. Schon wenn man den Titel ändert, greift man auf eine Art in den Text ein, die in bestimmten Kontexten neue Werke begründen kann. Die Spannung zwischen Individualität und Kollektivität des Werktextes scheint einen solchen Zusammenhang herzustellen. In den Blick rückt damit die bisher wenig beachtete Rolle, die Fragen der Autorschaft für die Textgeschichte spielen. So geht der Apparat der Schiller-Nationalausgabe mit großer Selbstverständlichkeit davon aus, dass das Xenion, das ursprünglich den Titel *An einen gewissen moralischen Dichter* trug, gleichsam unbeschadet durch die Handschriften und Ausgaben wandert.[78] Es geriet dabei indes auf unterschiedlichen Textträgern und über verschiedene Schreibtische unter mehrere Hände, wurde in Almanachen, Gedichtsammlungen und Werkausgaben publiziert, es wechselte das Medienformat und die Akteurskonstellationen. Kann es sein, dass sich zwischen Brief, *Musen-Almanach* und Werkausgabe nichts Entscheidendes verändert hat?

Der Text selbst, seine Zeichenfolge, ändert sich tatsächlich kaum, er begegnet aber in unterschiedlichen ›Verwerklichungen‹, die teils erheblich differieren.

74 Vgl. die Ausgabe der Gedichte von Friedrich Schiller, 2 Bde., Leipzig 1800–1803.

75 Ebd., Bd. 2, S. 190.

76 Burkhard Moennighoff, Goethes Gedichttitel, Berlin und New York 2000, S. 109.

77 Ebd., S. 110.

78 Vgl. die grundsätzlich sehr hilfreichen Materialien zur Entstehung sowie die Konkordanzen von Georg Kurscheidt und Norbert Oellers, in: NA 2.II, S. 334–383. Deutlich zum Ausdruck kommt das schon darin, dass das Epigramm nach seiner Position im Erstdruck die Sigle »X 11« erhält, mit der alle Varianten zugleich bezeichnet sind. In den Lesarten wird die Titeländerung zwar verzeichnet, während aber die Ersetzung von »elender« durch »ärmlicher« explizit Goethe zugeschrieben wird, findet die Frage nach dem Autorisierungsgrad der Titeländerung keine Berücksichtigung. Vgl. NA 2.II, S. 458.

Nimmt man diesen wiederholten Wechsel zwischen Text und Werk in den Blick,[79] dann scheint es bedeutsam, dass die Neupublikation des Epigramms in Schillers Werkausgabe Goethes frühe Korrektur im Schreibraum des Briefs nicht rückgängig, sondern sich zu eigen macht. Denn es wird hier nicht die früheste Textschicht verwendet, die noch mit guten Gründen Schillers Verfasserschaft zuzurechnen war, sondern jene der Sammelhandschrift, die bereits Goethes Änderungen inkorporiert. Im Kontext der Ausgabe von Schillers Werken ändert sich aber – rückwirkend – die Funktion, in der diese Änderungen ausgeführt wurden. Agierte Goethe aus Sicht der Sammelhandschrift und der Erstpublikation im *Musen-Almanach* als Ko-Autor, so erscheint sein Eingriff 1803 bereits als Korrektur ohne Anspruch auf Autorschaft. Jedenfalls muss Goethes Name an dieser Stelle ebenso wenig genannt werden wie jene der an der Publikation beteiligten Sekretäre oder Setzer. Vielleicht rückt damit tatsächlich nur jene »von den Klassikern selbst abgelehnte Frage«[80] nach der Verfasserschaft in den Hintergrund, die Frage nach der Autorschaft tritt aber gerade dadurch zugleich ins hellste Licht.

Was hier stattfindet, ist gewiss eine ›Werkrevision‹.[81] Sie ist es insofern, als ein Text, der zuvor Teil eines Kollektivwerks war, in ein neues Werk mit nur *einem* neuen Autor überführt wird. Daraus resultiert zumindest eine gewisse Unsicherheit darüber, ob Goethe nun nicht mehr Autor der *Xenien*[82] oder jedenfalls nicht mehr der Autor der von Schiller reklamierten Distichen ist. Daran knüpft sich aber unweigerlich auch die Frage danach, ob ein einzelner Akteur als Teil eines Kollektivs solche Entscheidungen überhaupt treffen kann.[83] Denn kann er den Teil eines Kollektivwerks entnehmen, könnte er dann auch einen Akteur, zumindest symbolisch, ausschließen oder sich gar an die Spitze der vormals flachen Gemeinschaft setzen? Immerhin übernimmt Schiller nicht

79 Vorschläge wie derjenige von Gregory Currie, Work and Text, in: Mind, New Series 100 (1991), H. 3, S. 325–340, sind ebenso durchdacht wie komplex, sie berücksichtigen aber nicht die praktische Iterierbarkeit des Wechsels.

80 So Sengle, Die Xenien Goethes und Schillers, S. 72, Anm. 24. Er bezieht sich hier offenbar auf die frühe briefliche Programmatik, die im zeitlichen Verlauf aber immer unpassender für die Beschreibung der autorschaftlichen Praktiken wird.

81 Vgl. Ehrmann, Textrevision – Werkrevision.

82 In der Forschung lässt sich die umgekehrte Tendenz beobachten. Hartmut Fröschle, Goethes Verhältnis zur Romantik, Würzburg 2002, S. 141, begreift bspw. die *Xenien* als Medium für Goethes Kritik an der Frühromantik.

83 Es ist damit ein Grenzwerk der künstlerischen Gemeinschaft angesprochen, den Daniel Ehrmann, Nichtstun, Aufschreiben, Ausschneiden. Grenzwerte der Zusammenarbeit in der Literatur (Günther, Goethe, Schiller, Brecht), in: Journal of Literary Theory 16 (2022), H. 1, S. 29–50, näher erkundet.

nur ein Gedicht, das er gewiss hauptsächlich selbst verfasst hat, in seine Werkausgabe, sondern er löscht auch Goethes (Mit-)Autorschaft. Es ereignet sich also mit dem rekontextualisierenden Neudruck sicher auch eine Werkrevision – die Frage ist aber, welches Werk hier revidiert wird. Denn indem Schiller das *Xenien* betitelte Gefüge aus Kollaboration und Kollektivwerk aufbricht, löst er auch die im Herbst 1796 noch bestehende Arbeits-Gemeinschaft rückwirkend auf.[84]

Es geschieht 1803 also noch mehr und Tiefgreifenderes als die Publikation eines Gedichts. Denn indem Schiller das ehemalige Kollektiv-Gedicht seiner Autorschaft unterstellt, wird Goethes Eingriff in den Text, der noch im Jänner 1796 mit den Rechten eines Ko-Autors erfolgt ist, fundamental verändert. Durch die Werkrevision wird nämlich rückwirkend dieselbe Schreibbewegung des Streichens und Ersetzens in Schillers Distichon, die zuvor kollektive Autorschaft begründete, zur Korrektur eines nunmehr minoren Akteurs, der auf der Ebene der Autorschaft auch nicht einmal mehr genannt werden muss. Werkrevision ist damit umgekehrt auch Textrevision, indem sie mit dem Gedruckten auch das Geschriebene und sogar noch die Gesten des Schreibens verändert.

Der Effekt der Individualisierung einzelner Xenien unter Beibehaltung der verfasserschaftlichen Eingriffe des jeweils anderen ist hier, dass sie vom Kollektivwerk, das den daran beteiligten Akteuren indifferent gegenübersteht und keine hierarchische Trennung zwischen Schreiben, Drucken und Repräsentieren kennt,[85] zum Autorwerk eines Werkautors wird, der unterschiedliche Beteiligte auf der Ebene der Verfasserschaft verdeckt und so eine (symbolische) Hierarchie wo nicht sichtbar macht, so doch erzeugt. Dieser Übergang ist umso bemerkenswerter, als er von einer Gedichtausgabe vollzogen wird, die sich in der Vorrede[86] auch gegen verschiedene unautorisierte Nachdruckprojekte wendet und sich zuletzt emphatisch als »rechtmäßige, korrekte und ausgewählte Sammlung«[87] präsentiert. Im Kontext dieser Ausgabe erscheint das ehemalige Kollektiv-Xenion nicht nur als Autorwerk Schillers, sondern mit Nachdruck auch als

84 Das gilt zumindest tendenziell. Immerhin erregt die nachträgliche autorschaftliche Zuschreibung den Verdacht, dass die Kollektivität von Beginn an nur Pose und Medienstrategie war.

85 All diese Praktiken werden von unterschiedlichen Akteuren ausgeführt, die sich an ein Kollektiv anlagern und es zusammen erzeugen, das ohnedies mobil ist und die monarchische Regierungsinstanz des Autors nicht kennt. Vgl. zum allgemeinen Kontext auch Ehrmann, Kollektivität.

86 Die Bedeutung dieses Typs von Paratexten im 18. Jahrhundert ist nicht zu unterschätzen. Zum Potenzial seiner Untersuchung vgl. Peter Küpper, Author ad Lectorem. Vorreden im 18. Jahrhundert: Ein Forschungsvorschlag, in: Festschrift für Rainer Gruenter, hg. von Bernhard Fabian, Heidelberg 1978, S. 86–99.

87 Gedichte von Friedrich Schiller, Bd. 2, o. S.

»Stuffe in der Geistesbildung des Dichters.«[88] Schiller wird schon in der *Vorerinnerung* pauschal nicht nur zum Autor, sondern auch zum »Verfasser dieser Gedichte« erklärt.[89] Mit ungewöhnlicher Insistenz wiederholt Schiller, der 1796 noch Kollektivautor war, die Grundsätze der individuellen Autorschaft als Poetik der Entäußerung. Die abgedruckten Gedichte werden zur Materialisation eines metaphorischen Körpers und die Ausgabe gerät in der Folge zum Abbild, das dazu dient, ihn »dem Publicum *auf einmal* in der Gestalt darzustellen, in welcher er *nach und nach* vor demselben schon erschienen ist.«[90] Dass Teile dieses Körpers von fremdem Fleisch sind, erzeugt eine bezeichnende Katachrese, die auch offenlegt, dass es nicht allein Schillers oder Goethes Handlungen sind,[91] die Veränderungen an der Autorschaft der *Xenien* nach sich ziehen, sondern dass auch den einzelnen Texten eine gewisse *agency* zukommt. So macht die zweite ›Verwerklichung‹ des Xenions in den *Gedichten* Schillers auch deutlich, dass es hier selbst zum Akteur wird, der in der Lage ist, Autoren (hier Goethe und Schiller) zu verändern. Denn es ist zuletzt das Distichon im Kontext der Ausgabe, das Goethe die Autorschaft entzieht und Schiller den Körper eines Verfassers verleiht. Diese literarhistorischen Merkwürdigkeiten und sonderbaren Effekte werden indes nur durch eine Betrachtung von literarischer Produktion als Konstellation beschreibbar.

Für diese durch die späteren Neudrucke hervorgerufenen Veränderungen hatte eine vor allem auf die unmittelbare Wirkung konzentrierte Forschung keinen Blick.[92] Dabei erscheint die Untersuchung dieser Umbildungen insofern

88 Ebd.
89 Ebd.
90 Ebd. Herv. im Orig.
91 Darauf zielt etwa Schwarzbauer, Die Xenien, S. 227, der den erst von der Werkausgabe erzeugten Kurzschluss nach hinten projiziert: »von ihm stammen die Distichen, er nahm sie später in die *Gedichte* auf«. Herv. im Orig.
92 In dieser Hinsicht waren viele der bisherigen Untersuchungen um eine »sozialgeschichtliche Deutung der *Xenien*« bemüht. So explizit Friedrich Sengle, Die Xenien Goethes und Schillers als Teilstück der frühen antibürgerlichen Bewegung, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 8 (1983), S. 121–144, hier S. 121. Herv. im Orig. In neueren Arbeiten spielen zumindest die Vorstufen eine Rolle, während aber das ›Nachleben‹ immer noch unterbelichtet ist. Einschlägige Handbuch-Artikel erwähnen zwar die Entstehung, nicht aber die Veränderungen nach 1796 (vgl. etwa Manfred Beetz, Art. Xenien (1796), in: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Matthias Luserke-Jaqui, Stuttgart 2005, S. 273–277). Silke Henke und Alexaner Rosenbaum, Zweiheit im Einklang. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Weimar 2009, S. 32, erwähnen etwa die brieflichen Epigramme unter den »ersten Xenien«, gehen aber nicht näher darauf ein und sprechen auch insgesamt vom »Gemeinschaftswerk der *Xenien* 1796«. Herv. im Orig.

vielversprechend, als sich darin nicht nur ein Wechsel der literaturpolitischen Strategien, sondern auch einer der Poetologie abzeichnet. Denn die Auswahl in der Ausgabe der *Gedichte* war kein später rückgängig gemachtes Versehen. Konsequent wird von nun an ein Teil der *Xenien* als Schillers Autorwerk reklamiert. Befestigt wird diese zugleich das poetologische Bekenntnis zu Kollektivität[93] unterlaufende Praxis durch die erste postume Werkausgabe, die zwischen 1812 und 1815 bei Cotta erschien.[94] Auch in der vor allem von Schillers Freund Körner besorgten Ausgabe erscheint das Distichon *An einen gewissen moralischen Dichter* mit Goethes Eingriff, aber nur unter Schillers Namen.[95] 1828 schließlich konsekriert Goethe selbst die Handlung der Schiller-Ausgabe, indem er im zweiten Band des von ihm herausgegebenen Briefwechsels mit Schiller, vermeintlich die Genese des Gedichts offenlegt.[96] Denn die Ausgabe teilt im Anschluss an den Brief auch die beiden Distichen Schillers mit, wobei Goethes später hinzugefügtes Xenion weggelassen wird.[97] Insgesamt wird so suggeriert, dass Schillers Brief-Text allein und authentisch wiedergegeben wurde. Goethe lässt aber bezeichnenderweise gar nicht Schillers Xenien abdrucken, sondern bereits die letzte Textschicht mit seinen eigenen korrigierenden Eingriffen. So

93 Vgl. Schiller an W. v. Humboldt, 1.2.1796, NA 28, S. 182: Die »Eigenthumsrechte an den einzelnen Epigrammen« sollten niemals verteilt werden, man wollte es vielmehr »in Ewigkeit auf sich beruhen« lassen.

94 Vgl. Friedrichs von Schiller sämmtliche Werke. Neunten Bandes Erste Abtheilung, Stuttgart und Tübingen 1814. Der Titel der Ausgabe flektiert in auffälliger Weise den Vornamen des erst spät nobilitierten Dichters, was eigentlich nur im Hochadel üblich und möglich war. Diese Praxis ist offenbar so ungewöhnlich, dass die Schiller-Bibliographie. Unter Benutzung der Trömelschen Schiller-Bibliothek (1865), hg. von Herbert Marcuse, reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1925, Hildesheim 1971, S. 7, unwillkürlich oder stillschweigend zu ›Friedrich von Schillers sämmtliche Werke‹ korrigiert.

95 Friedrichs von Schiller sämmtliche Werke, Bd. 9.1, S. 268.

96 Zu den teils weitreichenden Texteingriffen Goethes vgl. auch Norbert Oellers, Zur Geschichte des Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe, in: Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller, Der Briefwechsel, Bd. 2, hg. von dems., Stuttgart 2009, S. 186–194. Bereits 1825 war indes die von Friedrich Karl Julius Schütz herausgegebene Sammlung *Göthe's Philosophie* erschienen, die das Xenion unter dem Titel *An einen gewissen moralischen Dichter* als Goethes ›Werk‹ abdruckt (Göthe's Philosophie. Eine vollständige, systematisch geordnete Zusammenstellung seiner Ideen über Leben, Liebe, Ehe, Freundschaft, Erziehung, Religion, Moral, Politik, Literatur, Kunst und Natur; aus seinen sämmtlichen poetischen und wissenschaftlichen Werken, hg. und mit einer Charakteristik seines philosophischen Geistes begleitet von Friedrich Karl Julius Schütz, Bd. 1, Hamburg 1825, S. 208).

97 Vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794–1805. Zweyter Theil vom Jahre 1796, Stuttgart und Tübingen 1828, S. 7.

steht in der abgedruckten Version von *An einen gewissen moralischen Dichter* gerade nicht Schillers ›elender‹, sondern Goethes »ärmlicher Wicht«.[98] Schiller schrieb, in der Fassung der Briefausgabe, eigenhändig einen kollaborativen Text. Damit wird aber nichts weniger getan, als auf der Ebene der Autorschaft jeden Zweifel an Schillers alleiniger Verfasserschaft zu löschen.

Darin verdoppeln sich nun aber die *Xenien* auf prekäre Weise und mit ihnen auch ihre Autoren. Denn waren sie 1796 noch ein Kollektivwerk, in dem die Verfasser gemeinsam (mit weiteren Akteuren) aufgehoben waren, erscheinen sie im Rückblick von 1828 aus als Zusammenstellung individueller Texte zweier Einzelautoren und ihre Anonymität als literaturpolitische Strategie. Die *Xenien* sind nicht länger »ein gemeinsames Werk von Goethe und Schiller.«[99] Entscheidend für diese Verschiebung ist zuletzt nicht nur der rekonfigurierende Wiederabdruck eines Werks, sondern auch die Publikation eines Briefwechsels: Goethe selbst streicht darin Goethes Beteiligung.

Die Gestalt des Werks verändert aber an dieser Stelle auch die Autorschaft auf eine Weise, die Interpretation nötig macht. So ergeben sich einige gewichtige Unsicherheiten. War Goethe etwa gar nicht Ko-Autor des Gedichts, sondern nur ein Redaktor? Oder war er es nur ab 1803 nicht mehr? War er am Ende gar beides, und zwar die ganze Zeit über? Diese Fragen lassen sich nicht einfach beantworten, sondern stecken vielmehr zunächst einen meist wenig beachteten Problembereich ab. Sie stellen zudem aus, wie stark die Erscheinungsweise eines Autor-Werk-Komplexes von der jeweiligen Perspektive des Betrachters abhängt. Denn nur wenn man auf die Veränderungen der *Xenien* aufmerksam geworden ist und zumindest einige ihrer Stadien mitverfolgt hat, stellen sich die skizzierten Verunsicherungen des Werks und seiner Autoren ein. Die *Xenien* beziehungsweise einzelne Distichen der Sammlung bestehen damit zugleich in unterschiedlichen Formen, die sich textuell zum Teil kaum oder gar nicht unterscheiden und dennoch nicht dasselbe Werk bilden. Denn der Wechsel von kollektiver zu individueller Autorschaft ändert zwar nicht die Gestalt des Textes, wohl aber seine Lesbarkeit.

Bezeichnend ist, dass diese Verschiebung der Wahrnehmbarkeit von einer Werkrevision ausgeht, die Schiller ohne Rücksprache mit Goethe vorgenom-

98 Ebd.

99 So der die Seltenheit dieses Falls betonende Kommentar in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 1, hg. und kommentiert von Erich Trunz, München 1978, S. 591–605, hier S. 591. Dort wird auch das Außergewöhnliche dieser Autorschaft betont und damit zugleich ein Grund dafür angegeben, warum man an dieser Beschreibung bis heute festhielt: »Es kommt fast niemals vor, daß zwei Dichter gemeinsam ein Werk verfassen.«

men hat. Dadurch wird nahegelegt, dass ein Kollektivwerk – bei aller theoretischen Behauptung seiner Einheit – in der Praxis auch von nur einem Akteur individualisiert werden kann. Indem hier die offenbar zuvor latente Möglichkeit ergriffen wird, sich an die hierarchisch erste Stelle zu setzen und Verfügungsgewalt über die Texte und Akteure des Kollektivs auszuüben, wird auch die Vorstellung einer paritätischen Gemeinschaft prekär. Die Harmonie der kollaborativen Arbeit an einem Text scheint damit stets gefährdet und stellt sich nur momenthaft ein. Das bestätigen auch die unterschiedlichen individuellen Einsätze, durch die sich das *Xenien*-Kollektiv über die Zeit verändert. Denn auch Goethe akzeptiert die von Schiller initiierte Verunsicherung seiner Rolle offenbar nicht einfach und er disambiguiert sie daher in der Herausgabe des Briefwechsels – indem er sich selbst zum Verschwinden bringt. Es zeigt sich an diesem Beispiel einmal mehr, dass Werke ebenso wenig wie ihre Autoren einer festen Ontologie unterliegen. Was und wessen sie sind, ändert sich nicht nur in der linearen Geschichte autorisierter Rekonfigurationen; vielmehr können auch künftige Publikationen in das bereits Vergangene noch eingreifen und verändern oder jedenfalls verunsichern, was die Texte und ihre Verfasser einmal gewesen sein werden. Text-, Druck- und Werkgeschichte überlagern sich, Autoren und Herausgeber ändern sich und bilden ein mobiles Gefüge aus interferierenden Aggregationen.

Nachdem in den letzten Jahren künstlerische Kollaborationen verstärkte Aufmerksamkeit erhalten haben, scheint es an der Zeit, die Blickrichtung zu ändern. Nicht nur der Moment der Zusammenarbeit selbst, an der neben den späteren Autorinnen und Autoren häufig auch andere Akteure beteiligt sind, können von Interesse sein, sondern auch die Veränderungen, die erst nach dem Abschluss der gemeinsamen Arbeit stattfinden. Neben dem Interesse an künstlerischen Kollaborationen beginnen sich neue und möglicherweise noch komplexere Forschungsfragen zu konturieren, die auf das Verhältnis von Verfasserschaft und Autorschaft zielen. Eine mögliche Annäherung führt über die Kartierung der Formen und Möglichkeiten von Entkollektivierung.[100]

100 Daniel Ehrmann ist Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (APART-GSK) am Institut für Germanistik der Universität Wien.

VALENTIN WEBER

NATURWISSENSCHAFT, MYTHOS, KUNST: LICHT UND FINSTERNIS IN GOETHES *FAUST*

Abstracts:

Licht und Finsternis werden als zentrale Motive in Goethes *Faust* in vier Themenkomplexen untersucht: 1. Christlich-göttliches Licht; 2. Kunst; 3. Erinnerung und Vergessen sowie 4. Sehen. Diese Themen werden mit vier zeitgenössischen Diskursen zusammengebracht: 1. Naturwissenschaft, konkret der Physik des Lichts; 2. Mythologie; 3. Psychologie und 4. Kunst. Daraus ergeben sich vielfältige Interpretationsansätze für *Faust*, etwa das harmonie-/ordnungsstiftende Licht im ›Prolog‹ oder Mephisto als Angreifer dieser Harmonie/Ordnung, der implizit für das dunkle Unbewusste plädiert. Mehrfach wird auf das Konzept der verworrenen beziehungsweise dunklen und hellen Bewusstseinszustände sowie die Psychologie der dunklen Vorstellungen eingegangen. Die Rolle des Widerscheins aus der Malerei als Ausleuchtung von dunklen Schatten wird auf Mephisto übertragen. Die These, Licht im *Faust* gehe aus der Finsternis hervor, wird in den Diskursen der Physik des Lichts, Naturphilosophie und Religion verankert und damit zusammenhängend die romantische Idee einer dialektischen Weltformel identifiziert. In der ›Zueignung‹ werden die schwankenden Gestalten als Musen lesbar gemacht und die dichtende Figur und folglich der Text selbst werden als den Schlüssel zur Weltformel haltend interpretiert. Illusion und (Selbst-)Täuschung werden ebenso diskutiert wie die Korrespondenzen zwischen Beleuchtungssituation und innerem Helligkeitsgrad von Figuren. Herausgearbeitet wird neben der Verknüpfung der Nacht mit Erinnern und Vergessen die Durchführung eines zeitgenössischen Blendungsexperiments in der ›Anmutigen Gegend‹. Beim Sehen wird zusätzlich die sündhaft-sexuelle Seite beleuchtet sowie die nächtliche Erblindung gegen Ende von Teil II.

Light and darkness are examined as central motifs in Goethe's *Faust* in four thematic complexes: 1. christian-divine light; 2. art; 3. remembering and forgetting and 4. seeing. These themes are brought together with four contemporary discourses: 1. natural science, specifically the physics of light; 2. mythology; 3. psychology and 4. art. This results in many interpretative approaches for *Faust*, such as the light that creates harmony/order in the ›Prolog‹ or Mephisto as the attacker of this harmony/order, who implicitly pleads for the dark unconscious. The concept of obscure or dark and light states of consciousness as well as the psychology of obscure perceptions are also discussed several times. The role of reflection from contemporary painting as a way of illuminating dark shadows is applied to Mephisto. The thesis that light in *Faust* emerges from darkness is anchored in the discourses of the physics of light, natural philosophy and religion and, related to this, the Romantic idea of a dialectical world formula, is identified. In the ›Zueignung‹, the wavering forms are made legible as muses, and the poetic figure and consequently the text itself are interpreted as holding the key to the world formula. Illusion and (self-)deception are discussed as well as the correspondences between the lighting situation and

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-006

the inner brightness level of the figures. In addition to the link between the night and remembering and forgetting, the performance of a contemporary glare experiment in the ›Anmutige Gegend‹ is elaborated. In the case of seeing, the sinful-sexual side is also illuminated, as well as the nocturnal blindness towards the end of Part II.

Goethes 1808 erschienener *Faust, I. Teil*[1] ist leitmotivisch auf zweierlei Weise von Licht und Finsternis durchdrungen: einerseits strukturell – wie die Titel mehrerer Szenen zeigen, von denen drei mit ›Nacht‹, eine mit ›Walpurgisnacht‹ und eine mit ›Walpurgisnachtstraum‹ überschriebenen sind – und andererseits in verschiedenen Motivkomplexen, wie dem christlich-göttlichen Schöpfungslicht, dem aufklärerischen Licht des Wissens und des Verstandes, Mephisto als »Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar« (V. 1350), der zentralen Polarität von Licht und Finsternis, dem illusionierenden Potential des Lichts, der anbrechenden Nacht in ›Garten‹, den Vorgängen während der Nacht in ›Wald und Höhle‹ bis hin zum Heraufdämmern des Morgens in der letzten Szene ›Kerker‹, um eine erste unvollständige Auswahl an diskussionswürdigen Aspekten zu bieten. Auf Teil II des Dramas wird ebenfalls eingegangen.

Goethes Text schreibt sich in zeitgenössisch diskursiv vielfach beackerte Felder ein, von denen im Folgenden vier näher beleuchtet und im Anschluss als Interpretationsgrundlage herangezogen werden. Der Zugang wird – oft, aber nicht ausschließlich diskursanalytisch beziehungsweise kulturhistorisch – erstens über die naturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Licht und Finsternis, vor allem von Goethe und Ritter, zweitens über zeitgenössische Quellen zur Mythologie, wobei die antiken Vorlagen durchaus mit in den Blick genommen werden, drittens über die Psychologie der dunklen Vorstellungen und viertens in eher untergeordneter Rolle über den Diskurs der Künste erfolgen.

Konkret werden im *Faust* vier Themenbereiche unterschieden, die zwar nicht immer trennscharf voneinander abzugrenzen sind, aber doch jeweils einen anderen produktiven Zugang ermöglichen: 1. das christlich-göttliche Licht:

1 Vgl. zur Entstehungsgeschichte exemplarisch den Kommentar von Trunz (Johann Wolfgang Goethe, Goethes Werke, 14 Bde., hg. von Erich Trunz, Hamburg u. a. 1948–1986 [Hamburger Ausgabe, abgekürzt: HA], hier Bd. III, S. 477–481). Goethes *Faust* wird im Folgenden im Fließtext zitiert nach dem 1994 von Albrecht Schöne herausgegebenen und kommentierten Band 7/1 der Frankfurter Ausgabe (Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bde., hg. von Friedmar Apel u. a., Frankfurt a. M. 1985–2013 [abgekürzt: FA]). Schöne folgt in der Textfassung von Teil I der *Ausgabe letzter Hand* von 1828 ($C^1$12), die die 1808 erschienene Fassung um die Walpurgisnachtstraum-Verse 4335–4342 erweitert. Der Text von Teil II ist nach der Reinschrift (H) ediert (vgl. FA 7/2, S. 73 f. und S. 90). Der Einheitlichkeit halber werden, sofern möglich, auch die anderen Werke Goethes nach der FA zitiert.

Schöpfung, Geburt, Tod und Auferstehung; 2. Licht im Kontext von Gesang, Kunst, Theater, Illusion und (Selbst-)Täuschung; 3. aufleuchtende Erinnerung und umnachtendes Vergessen und 4. sündiges Sehen, experimentelle Sonnenblendung und nächtliche Erblindung.

I. Die *Farbenlehre* und Johann Wilhelm Ritter

Vorausgeschickt werden in aller Kürze einige Ausführungen zu Goethes *Farbenlehre* von 1810, die in diesem Kontext nicht fehlen darf. Vor allem mit ihr, aber auch seinen weiteren zahlreichen optischen Schriften verfolgt Goethe das explizite Ziel des Anzettelns einer wissenschaftlichen Revolution gegen die Newton'sche Optik.[2] Müller hat in seinem fruchtbaren Buch *Mehr Licht. Goethe mit Newton im Streit um die Farben*, nachdem er zunächst die von Newton unreflektierte, aber für dessen Theorie essentielle Annahme von Lichtstrahlen als einzige Lücke in dessen Beweiskette identifizierte,[3] festgestellt, dass »Goethes Argumente […] zielgenau in die einzige Lücke [stoßen,] die in Newtons Beweiskette klafft«.[4] Goethe greift Newtons Annahme der Existenz von Lichtstrahlen experimentell an, wobei er die unbestreitbaren Beobachtungen aus Newtons Experimenten keinesfalls leugnet.[5] Die Flut an Experimenten und Erläuterungen der *Farbenlehre* hier ausklammernd, lässt sich mit Müller Goethes scharfsinniges Theorem der *Farbenlehre* folgendermaßen auf den Punkt bringen: »Jede newtonische Errungenschaft hat ein gleichwertiges Gegenstück, in dem die Rollen von Licht und Dunkel vertauscht sind.«[6]

2 Vgl. Olaf L. Müller, Mehr Licht. Goethe mit Newton im Streit um die Farben, Frankfurt a. M. 2015, S. 124. Goethe schreibt am 30.5.1791 an Johann Friedrich Reichardt: »Unter den Arbeiten die mich jetzt am meisten interessiren, ist eine neue Theorie des Lichts, des Schattens und der Farben[.] […] Wenn ich mich nicht betrüge, so muß sie mancherlei Revolutionen sowohl in der Naturlehre als in der Kunst hervorbringen« (FA 30, S. 579). Im selben Jahr bringt er das *Erste Stück* der *Beiträge zur Optik* heraus, das auf Widerstand stieß und dem 1792 und 1793 noch drei weitere *Stücke* folgten. Die vielen weiteren optischen Schriften Goethes müssen hier ausgespart bleiben.

3 Vgl. Müller, Mehr Licht, S. 103 und S. 114. Angemerkt sei, dass Newtons Anspruch explizit war, zu beweisen und nicht nur Hypothesen aufzustellen: »MY design in this Book is not to explain the Properties of Light by Hypotheses, but to propose and prove them by reason and experiments« (Isaac Newton, Opticks: or, a treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light, London 1704, S. 5; vgl. hierzu Müller, Mehr Licht, S. 321–325).

4 Müller, Mehr Licht, S. 427.

5 Vgl. ebd., S. 126 und S. 130 f.; vgl. FA 23/1, S. 308.

6 Müller, Mehr Licht, S. 127.

Hinter diesem Theorem steht ein »höchst überraschendes Experiment. Wer [es] nicht mit eigenen Augen angeschaut hat, wird es unterschätzen oder ignorieren. Er könnte sogar glauben, dass Goethe gelogen oder falsch beobachtet hat.«[7] Dieses Experiment ist Newtons Grundexperiment,[8] nur sind die Rollen von Licht und Finsternis vertauscht. Die Idee dahinter: Nicht weißes Licht, sondern Dunkelheit besteht aus Strahlen unterschiedlicher Farbe und diverser Refrangibilität.[9] Müller spricht hier vom umgedrehten Grundexperiment.[10] Goethe schreibt:

> Wenn nun die objektiven Versuche gewöhnlich nur mit dem leuchtenden Sonnenbilde gemacht wurden, so ist ein objektiver Versuch mit einem dunklen Bilde bisher fast gar nicht vorgekommen. Wir haben hierzu aber auch eine bequeme Vorrichtung angegeben. Jenes große Wasserprisma nämlich stelle man in die Sonne und klebe auf die äußere oder innere Seite eine runde Pappenscheibe.[11]

Überall, wo bei Newton Schatten war, ist jetzt Licht. Die Pappscheibe dient der Erzeugung eines dunklen Sonnenbildes, einer Sonne der Finsternis. So

7 Ebd., S. 128.

8 In Newtons Grundexperiment wird in einem abgedunkelten Raum durch ein rundes Loch im geschlossenen Fensterladen Sonnenlicht auf ein Prisma fallen gelassen (vgl. Isaac Newton, A letter of Mr. Isaac Newton, professor of the mathematicks in the university of Cambridge; containing his new theory about light and colors, in: Philosophical Transactions 6/80 (1671/72), S. 3076–3078; vgl. auch die Beschreibung bei Müller, Mehr Licht, S. 64). Es zeigen sich zwei sichtbare Ergebnisse: Das vom Prisma gebrochene Licht ist 1. nicht weiß, sondern regenbogenbunt und 2. nicht rund, sondern fünfmal so hoch wie breit, oben blau, unten rot (vgl. Müller, Mehr Licht, S. 57).

9 Vgl. Müller, Mehr Licht, S. 128 f. Mit ›Refrangibilität‹ hat Newton jeder Farbe ein Maß dafür zugewiesen, wie stark die Brechung für Lichtstrahlen dieser Farbe im Prisma ausfällt (vgl. Newton, Opticks, S. 6; vgl. Müller, Mehr Licht, S. 59–61). Bereits im *Ersten Stück* der *Beiträge zur Optik* finden sich Ansätze des umgedrehten Grundexperiments in § 45/6 und § 67 (vgl. FA 23/2, S. 30 und S. 38).

10 Vgl. Müller, Mehr Licht, S. 134.

11 FA 23/1, S. 126. Müller bietet als früheste umgedrehte Version des Experiments einen Brief des Jesuiten Lucas an Newton von 1676, wo sich bereits eine Rollenvertauschung von Licht und Schatten zeigt, auf die Newton betriebsblind reagiert (vgl. Anthony Lucas, A letter from Liege concerning Mr Newton's experiment of the coloured spectrum; together with some exceptions against his theory of light and colours, in: Philosophical Transactions 11/128 (1676), S. 692–698 und Isaac Newton, Brief an Lucas vom 5.3.1677/78, in: The correspondence of Isaac Newton, Bd. 2, 1676–1687, hg. von Herbert Westren Turnbull, Cambridge 1960, S. 257; Müller bietet eine Übersicht der Korrespondenz der beiden auf S. 163–169).

durchgeführt zeigt sich nun Goethes Vollspektrum, das genau aus den Komplementärfarben der Farben aus Newtons Vollspektrum besteht.[12] Empirisch sind beide Grundexperimente gleichberechtigt, was Goethe erkannte und resümiert:

> Dieses Spektrum über ein dunkles Bild hervorgebracht, ist eben so gut ein Spektrum als jenes über das helle Bild hervorgebrachte; beide müssen immer neben einander gehalten, parallelisiert und zusammen erwähnt werden[.] [Dies muss] den einseitigen Newtonischen Poltergeist auf immerdar verscheuchen.[13]

Mit Bezug auf das Grundexperiment und die kompliziertere umgekehrte Version von Newtons *experimentum crucis*, die Müller ebenfalls überzeugend durchspielt, kann so auf eine Heterogenität der Finsternis statt des Sonnenlichts geschlossen werden: Schwarzer Schatten ist eine heterogene Mischung aus divers refrangiblen und verschiedenfarbigen Finsternisstrahlen.[14]

Für Goethe sind beide Theorien extravagant, gleichermaßen unglaubwürdig und unterscheiden sich in nur einem Punkt: An Newtons Theorie hätten wir uns seit langem gewöhnt, während die Heterogenität der Finsternis ein ungewöhnlicher, neuer Gedanke sei.[15] Goethe suchte – aus heutiger Sicht offensichtlich – erfolglos nach einer bipolaren Theorie,[16] in der Licht und Finsternis eine gleichberechtigte kausale Rolle spielen, was aber nicht bedeutet, dass die Suche danach zu seiner Zeit ein irrationales, unwissenschaftliches Unterfangen gewesen wäre.[17] Inhaltlich hat Newton mit dem Wissen der modernen Physik selbstverständlich Recht behalten, da sich nach heutigem Konsens nur Lichtstrahlen

12 Vgl. Müller, Mehr Licht, S. 134–137.
13 FA 23/1, S. 1021 (Erklärung der zu Goethes *Farbenlehre* gehörigen Tafeln, hier in den Erläuterungen zur sechsten Tafel, bezogen auf die Tafeln 8 und 9).
14 Vgl. Müller, Mehr Licht, S. 143.
15 Vgl. ebd., S. 144 und FA 23/1, S. 1027 (Erklärung der zu Goethes *Farbenlehre* gehörigen Tafeln, hier in den Erläuterungen zur zehnten Tafel).
16 Vgl. den Nord- und Südpol oder den elektrischen Plus- und Minuspol, was die Vermutung eines ebensolchen Prinzips bei Helligkeit und Dunkelheit aus zeitgenössischer Sicht durchaus naheliegend oder zumindest nachvollziehbar macht. Um sich von der weniger naturwissenschaftlichen Verwendung des Polaritätsbegriffs abzugrenzen – etwa Einatmen und Ausatmen –, spricht Müller konsequent von Symmetrie (vgl. Müller, Mehr Licht, S. 202, S. 384 und S. 427); vgl. Daiber zur Polarität bzw. dem dualistischen Prinzip in der (Natur-)Philosophie bei Kant, Schelling, Ritter und Novalis (Jürgen Daiber, Experimentalphysik des Geistes. Novalis und das romantische Experiment, Göttingen 2001, S. 59–79 und S. 107).
17 Vgl. Müller, Mehr Licht, S. 144.

im Raum bewegen und Finsternis als Abwesenheit optischer Kausalfaktoren definiert wird. Newton setzte die Existenz dieser Lichtstrahlen jedoch stillschweigend voraus, statt ihre Existenz zu beweisen, wie es sein Anspruch zu Beginn der *Opticks* ist, was bis zu Goethe niemandem auffiel.[18] Goethe triumphiert auf der erkenntnistheoretischen Ebene[19] und kommt so zum Theorem von der experimentellen Symmetrie zwischen Licht und Finsternis,[20] das namhaften Goethe-Kenner*innen entgangen ist.[21]

Zu nennen ist auch die sowohl in der Goethe- als auch der Ritter-Forschung übersehene oder zumindest nicht explizit herausgestellte und inhaltlich starke Überschneidungen aufweisende (Zusammen-)Arbeit der beiden. Ritter spricht 1801 von einer »Vereinigung in optischer Hinsicht mit Goethe«[22] und veröffentlicht 1808 eine lange Abhandlung, an deren Ende er sein Gewicht als Akademie-Mitglied und Experimentalphysiker für Goethe in die Waagschale wirft.[23] Müller hat das Verhältnis von Goethe und Ritter ausführlichst in seinem Buch *Ultraviolett* behandelt.[24] Dass er mit keinem Physiker zusammengearbeitet habe, wie Goethe selbst in der *Farbenlehre* behauptet,[25] ist somit schlichtweg

18 Vgl. ebd., S. 149 f.
19 Vgl. ebd., S. 131.
20 Vgl. ebd., S. 231.
21 Vgl. ebd., S. 127 f.; von den prominenten Arbeiten zur *Farbenlehre*, die diesen zentralen Punkt übersehen haben, seien hier einige genannt: der ansonsten profunde Kenner Helbig (Holger Helbig, Naturgemäße Ordnung. Darstellung und Methode in Goethes Lehre von den Farben, Köln 2004, S. 230–252), die Kommentarbände zur *Farbenlehre* der bekannten Goethe-Ausgaben: allen voran der der Leopoldina Ausgabe von Kuhn, Matthaei, Zehe, Nickol und Wolf (Johann Wolfgang Goethe, Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina, 29 Bde., hg. von Wolf von Engelhardt u. a., Weimar 1947–2011 [abgekürzt: LA], hier II.4, S. 302 f., II.5A, II.5B.1, II.5B.2 und II.6), die beiden Bände der HA von Kuhn, der der FA von Wenzel und der der Münchner Ausgabe von Schmidt (Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, 33 Bde., hg. von Karl Richter, München 1985–1998 [abgekürzt: MA]). Siehe auch Müller zur literaturwissenschaftlichen Fachliteratur (vgl. Müller, Mehr Licht, S. 128 f. und S. 414–417).
22 Johann Wilhelm Ritter, Brief an Frommann vom 3.8.1801, in: Der Physiker des Romantikerkreises Johann Wilhelm Ritter in seinen Briefen an den Verleger Carl Friedrich Ernst Frommann, hg. von Klaus Richter, Weimar 1988, S. 112.
23 Johann Wilhelm Ritter, Bemerkungen zu vorstehender Abhandlung des Hrn. Wünsch, in: Journal für die Chemie, Physik und Mineralogie 6 (1808), H. 4, S. 633–729; vgl. auch zum Goethe-Ritter-Zusammenhang Müller, Mehr Licht, S. 141, S. 235–239 und S. 242–245.
24 Olaf L. Müller, Ultraviolett. Johann Wilhelm Ritters Werk und Goethes Beitrag – zur Biographie einer Kooperation, Göttingen 2021.
25 Vgl. FA 23/1, S. 980.

falsch und eine ›selbstinduzierte Großkatastrophe‹ für die Rezeption von Goethes Arbeit.[26]

Anzumerken ist hier, dass Goethe sich nicht gegen die Charakteristika ausgesprochen hat, auf denen Newtons bewundernswerte Errungenschaften beruhen, nämlich mathematische Tiefe, physische Genauigkeit und Schärfe des Verstandes. Aber er wollte auch weniger harte Elemente einbezogen wissen: etwa Intuition und Phantasie, die für die Hypothesenbildung notwendig seien, aber durch die härteren Elemente kontrolliert werden müssten. Umgekehrt gilt auch, dass nur dann eine Naturwissenschaft entsteht, wie sie Goethe vorschwebte, wenn sich immer wieder getraut wird, mit ›Ahndung‹ und ›Phantasie‹ über das hinauszukommen, was zum Beispiel die Schärfe des Verstandes erlaubt. Goethe hoffte auf eine humanistische Naturwissenschaft,[27] die sowohl aufklärerisch, vernunftorientiert und empirisch ist, als auch explizit auf romantische Kategorien wie ›Ahndung‹ und ›Phantasie‹ baut:

> Um aber einer solchen Forderung sich zu nähern, so müßte man keine der menschlichen Kräfte bei wissenschaftlicher Tätigkeit ausschließen. Die Abgründe der Ahndung, ein sicheres Anschauen der Gegenwart, mathematische Tiefe, physische Genauigkeit, Höhe der Vernunft, Schärfe des Verstandes, bewegliche sehnsuchtsvolle Phantasie, liebevolle Freude am Sinnlichen, nichts kann entbehrt werden[.][28]

Mit seinen vom Polaritätsgedanken durchdrungenen optischen Schriften schreibt sich Goethe dem zeitgenössischen, vom Galvanismus geprägten physikalischen Diskurs ein, in dem Ritters Studie *Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensproceß im Thierreiche begleite*,[29] die Goethe nachweislich kannte,[30] eine zentrale Rolle spielte:

> Ritter hatte anhand [von] Experimente[n] [mit anorganischen und nicht mehr organischen galvanischen Ketten] die These entwickelt, daß alles, was

26 Vgl. Müller, Mehr Licht, S. 234. Müller listet außerdem zahlreiche weitere wichtige Physiker bzw. Wissenschaftler auf, die sich vor und/oder nach Erscheinen der *Farbenlehre* auf Goethes Seite schlugen: Herschel, Ørsted, Seebeck, Werneburg und dessen Schüler oder Freund Ficinus (vgl. ebd., S. 235–256).

27 Vgl. ebd., S. 425.

28 FA 23/1, S. 605; das Stichwort des ›Abgrunds‹ wird später noch ausführlich behandelt.

29 Johann Wilhelm Ritter, Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensproceß im Thierreiche begleite, Weimar 1798. Goethe reiht seine *Farbenlehre* explizit in die von der Polarität geprägten Phänomene der Elektrizität und Chemie und damit den Galvanismus ein (vgl. § 742–744 im didaktischen Teil der *Farbenlehre*).

30 Vgl. MA 8.1, S. 599 f.; in der FA fehlt dieser Brief.

> in der Natur geschieht, auf Umwandlungen einer Urkraft von einer Form in die andere beruht. Er geht davon aus, im Galvanismus diese Urkraft aufgefunden zu haben, deren Schaffen in der gesamten Natur das zentrale Wirkungsprinzip bildet.[31]

Letztlich entwirft Ritter so eine romantische »Vision einer großen einheitlichen Theorie, eines Totalentwurfs der Natur«,[32] einer Weltformel, die bis hierhin naturwissenschaftlich-experimentell fundiert ist. »Es geht [Ritter] darum, experimentell zu demonstrieren, daß hinter der vordergründigen Polarität der Dinge eine verborgene, dialektische Einheit ruht.«[33] Um dies nachzuweisen, nahm Ritter eine experimentelle ›Extremisierung der Empfindungen‹ vor und schien damit ein Konzept romantischer Naturphilosophie bestätigen zu können: »Steigert man eine Empfindung ins Extrem, [schlägt] sie in ihr Gegenteil um. Es zeigt sich die Möglichkeit, daß die Gegensätze im Grunde eine Einheit, daß Polarität verborgene Dialektik [ist]«.[34] Ritter verlässt jedoch auf der Suche nach der Weltformel das Feld der Empirie, wenn er spekulierend die Vision einer allbelebten Natur entwirft, in der »Alles Handeln […] auf *Gleichgewicht* aus[geht]«[35] und deren »Theile in das Ganze, und das Ganze in die Theile zurück[laufen]«.[36] Im Kontext von Ritters Weltformel ist ebenfalls seine

31 Daiber, Experimentalphysik des Geistes, S. 103.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 109; neben Ritter wollen auch weitere romantische Naturforscher in Galvanismus, Magnetismus und Elektrizität experimentell die zentralen Wirkungsprinzipien der Natur gefunden haben. Die populärsten sind Julius Konrad von Yelin und Gottfried Reinhold Treviranus (vgl. ebd., S. 83). Vgl. auch Reinhard Schulz, Gibt es für die Romantik eine spezifisch naturwissenschaftliche Experimentierpraxis?, in: Philosophia naturalis 30 (1993), S. 254–275.

34 Daiber, Experimentalphysik des Geistes, S. 111; vgl. auch Friedrich Schlegel: »Jedes Entwickeln, jedes Wachsen und Steigen hat ein Ziel, ein Äußerstes, wo es entweder in seinen Anfang zurück, oder in sein Gegenteil überspringen muß.« (Friedrich Schlegel, Entwicklung der Philosophie in zwölf Büchern. Fünftes Buch, in: Ders., Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 27 Bde., hg. von Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, München u. a. 1958 ff., hier Abt. 2: Schriften aus dem Nachlaß, Bd. 12: Philophische Vorlesungen 1800–1807, Teil 1, hg. von Jean-Jacques Anstett, München u. a. 1964, S. 434.)

35 Ritter, Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensproceß im Thierreiche begleite, S. 156. Herv. im Orig.

36 Ebd., S. 158; vgl. Daiber zum Kern von Ritters Buch, der zeitgenössischen Rezeption und den Auswirkungen auf die Romantiker v. a. auf Novalis (Daiber, Experimentalphysik des Geistes, S. 101–107). Ritter arbeitete also bereits bei seinem *Beweis*, der veröffentlicht wurde, bevor Ritter und Goethe miteinander in Berührung kamen (vgl. Müller, Ultraviolett, S. 111), mit dem Polaritätsgedanken und ließ sich von Goethe in

Schrift *Das Electrische System der Körper* zu nennen, in der es heißt: »Beyde Reihen bilden unter jeden Umständen nur Eine, werden von Einem Gesetze beherrscht. Es giebt nur Ein Electrisches System, und dieses umfasst Alles und Jedes, was von Körper überhaupt auf Erden ist«.[37] In diesem Kontext sei auf Goethes vielzitierte Äußerung in der *Farbenlehre* verwiesen: »Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind.«[38]

Es existiert der Vorwurf, Goethe habe wegen seiner Tätigkeit als Dichter subjektiv gearbeitet, während Newton als Naturwissenschaftler objektiv gearbeitet habe, was allerdings die beiden Begriffe missversteht, da in der zeitgenössischen Optik mit ›subjektiven‹ Experimenten die Einbindung der experimentierenden Person in das Experiment gemeint ist, insofern sich etwa die Versuchsergebnisse auf der Netzhaut abspielen beziehungsweise diese als Schirm dient, was methodisch unproblematisch ist. Bei ›objektiven‹ Experimenten ist die experimentierende Person nicht Teil des Versuchsaufbaus. Newton hat selbst subjektive Experimente durchgeführt und Goethe genauso objektive, wie das oben zitierte. Goethes Wissenschaft ist keine subjektive![39] Entstehen konnte dieser nach Müller schlimmste der weitverbreiteten Irrtümer über Goethes Newton-Kritik durch den taktischen Fehler Goethes, in den *Beiträgen zur Optik* ausschließlich subjektive Experimente zu bieten, was zwar in der *Farbenlehre*, in der er immer noch zuerst auf subjektive Experimente einging und erst später objektive folgen ließ, korrigiert, aber nicht explizit kommuniziert wird.[40] Die Lesart von Goethes Schriften zur Optik als »ganzheitlich statt reduktionistisch; emotional statt einseitig rational; qualitativ statt quantitativ; subjektiv statt objektiv«,[41] negiert

die umfassende Suche nach Polarität in der Physik des Lichts hineinziehen (vgl. ebd., S. 14), wenngleich der Galvanismus im zeitgenössischen Diskurs deutlich höhere Wellen schlug und deshalb hier erläutert wurde.

37 Johann Wilhelm Ritter, Das Electrische System der Körper. Ein Versuch, Leipzig 1805, S. 190–192.

38 FA 23/1, S. 239.

39 Vgl. Müller, Mehr Licht, S. 37 und S. 66–79; Goethe war das bewusst, was in einem Brief an Zelter vom 22.6.1808 deutlich wird, in dem er das Messinstrument des Körpers als »genauesten physicalischen Apparat den es geben kann« bezeichnet und die Absonderung des Menschen vom Experiment als »das größte Unheil der neuern Physik« nennt (FA 33, S. 329). Auch Ritter, Alexander von Humboldt, Fowler, Hunter und Novalis/Hardenberg haben subjektiv experimentiert (vgl. Daiber, Experimentalphysik des Geistes, S. 106 f.).

40 Vgl. Müller, Mehr Licht, S. 145–147.

41 Ebd., S. 426.

die dahinterstehende rational-empirische und erkenntnistheoretische Arbeit und läuft zugespitzt auf die Aufforderung hinaus, Goethe sei kein (Natur-)Wissenschaftler gewesen und hätte doch besser bei der Literatur bleiben sollen.[42]

Diesen knappen Ausführungen folgend wird die *Farbenlehre* als naturwissenschaftliches und erkenntnistheoretisches Werk gelesen, das nachweislich zentrale (romantische) Impulse aus der Naturwissenschaft aufnimmt – sowohl von den fundierten empirischen Versuchen als auch den darauf aufbauenden naturphilosophischen Spekulationen.

II. Das christlich-göttliche Licht

Doch nun zu *Faust* und dem ersten Themenblock, dem christlich-göttlichen Licht. Die Polarität von Licht und Finsternis taucht bereits zu Beginn des Werkes auf. Im ›Prolog im Himmel‹ sprechen die Erzengel von »unbegreiflich hohen Werke[n]« (V. 249), die »herrlich wie am ersten Tag« (V. 250, vgl. auch V. 270) seien, und von »Paradieses-Helle« (V. 253), die mit »tiefer schauervoller Nacht« (V. 254) »[i]n ewig schnellem Sphärenlauf« (V. 258) wechsle. Es sei an den hier verarbeiteten christlichen Schöpfungsmythos in der Genesis erinnert, auch wenn hier der erste Tag dieser Werke gemeint ist.[43] Das Licht tritt in den ersten Versen im Kontext von Erschaffung und Ordnung auf und durch die Rede vom geordneten Sphärenlauf wird außerdem das Bild einer Weltharmonik gezeichnet.[44]

Bei Hesiod steht nicht die Nacht am absoluten Anfang, sondern das Chaos,[45] das Friese mit Bezug auf verschiedene philologische Arbeiten von *chainein* ableitet und die folgenden Übersetzungsmöglichkeiten bietet: ›gähnen‹, ›klaffen‹, ›platzen‹, ›bersten‹, ›überhaupt heftige Begier wonach haben‹ und ›staunen‹.[46] Der Anfang bei Hesiod ist ein gähnender, Finsternis in sich bergender Abgrund, der sich – neben anderen mythischen Überlieferungen – etwa in Luthers Übersetzung von Gen 1,1–2 wiederfindet: »AM anfang schuff Gott Himel

42 Solche Lesarten finden sich vielfach an exponierten Stellen in der renommierten literaturwissenschaftlichen Fachliteratur (vgl. exemplarisch die erste Seite des Kommentars der FA zur *Farbenlehre*: FA 23/1, S. 1061 f.).

43 Siehe auch die Verse 2044–2050 mit der Anspielung auf 1. Mose 3,5.

44 Vgl. HA 3, S. 508 und ausführlicher in FA 7/2, S. 165 f.

45 Vgl. Hesiod, Theogonie – Werke und Tage. Griechisch – deutsch, hg. und übers. von Albert von Schirnding, 5. Aufl., Berlin 2012, S. 14 f., V. 116.

46 Vgl. Heinz-Gerhard Friese, Die Ästhetik der Nacht. Eine Kulturgeschichte, I: Leib und Raum, Reinbek bei Hamburg 2011, S. 145.

und Erden. Und die Erde war wüst und leer und es war *finster* auff der *Tieffe* Und der Geist Gottes schwebet auff dem Wasser.«[47] Friese assoziiert den Abgrund in einer Reihe mit Nacht und Vagina in einer Innen-Außen-Dialektik als das furchtbare Weibliche, als dunkle Drohung der Mutter und begründet den gähnenden Abgrund bei Hesiod mit der für den Menschen essentiellen Atembewegung, die den menschlichen Körper in permanentem Austausch mit der Welt hält[48] – vgl. die Erläuterungen zur Polarität in Kapitel I. Ursprünglich sei mit *chainein* außerdem ein Aufreißen, Sich-Auftun, vornehmlich des Mundes, gemeint gewesen, womit Friese pointiert proklamiert: »Im Anfang war das Wort, steht in der biblischen Genesis. Die Hesiodische Überbietung lautet: Im Anfang war das aufgerissene Maul – auch von Sänger und Hörer (und Säugetier).«[49] Nach Friese ist das Chaos bei Hesiod »kein Raum in unserem Sinne, sondern eher etwas zwischen Zustand und Bewegung (oder beides), [etwas, in dem auch] das Gebären, genauer das Hervorgehen [steckt.]«[50]

Goethes motivisch daran angelehnte abgründige ›schauervolle Nacht‹ wirkt zusammen mit der christlich-göttlichen ›Paradieses-Helle‹ wie im griechischen Mythos zeit- und ordnungsstiftend und greift zusätzlich Erzählungen von der Vertreibung der Finsternis durch Licht auf, was Mephisto auf den Plan ruft, der diese Ordnung direkt in seinem allerersten Redeanteil angreift. Er weiß zwar »Von Sonn' und Welten […] nichts zu sagen« (V. 279), und sieht »nur wie sich die Menschen plagen« (V. 280), proklamiert aber provokativ, dass der Mensch ein wenig besser leben würde, wenn Gott ihm nicht den Schein des Himmellichts, die Vernunft, gegeben hätte (vgl. V. 282–285), womit auch die mit dem Luzifer-Mythos verschränkte Figur des Prometheus evoziert wird.

Der metaphysische Rebell[51] Luzifer geht in der griechischen Antike als Sohn der Morgenröte seiner Mutter voraus und wird so zum Lichtbringer. Die Gleichsetzung von Satan mit Luzifer ist auf eine Fehlinterpretation Jesajas im Buch der Offenbarung der Bibel zurückzuführen, wo in Kapitel 12 in den Versen 7–9 diese Verknüpfung hergestellt wird. Die Überlagerung der Mythen des Prometheus und des Luzifer wird zusätzlich zu ihrer identischen Funktion als

47 Vgl. ebd. und Biblia: Das ist: Die gantze Heilige Schrifft: Deudsch. Auffs new zugericht, übers. von Martin Luther, Wittenberg 1541. Herv. durch V. W.

48 Vgl. Friese, Ästhetik der Nacht, S. 145 f.

49 Ebd., S. 146. Angemerkt sei, dass sich der von Friese zitierte Bibelvers nicht in der Genesis, sondern in Joh 1,1 findet.

50 Ebd., S. 154.

51 Vgl. den gleichlautenden Titel von Schulz' Arbeit: Manuela Helga Schulz, Metaphysische Rebellen. Themengeschichtliche Studien zu Goethe, Byron und Nietzsche, Würzburg 2010.

Lichtbringer durch ihre Position als auf der Erde verortete Herrscherinstanz über die Menschen nachvollziehbarer, da vor allem das Teuflische des Satans in den literarischen Verarbeitungen reduziert wurde und stattdessen seine Erlösung, Rettung und Rechtfertigung, jedenfalls bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, in den Fokus rückte.[52] Unter anderem in Anlehnung an Blumenberg, der die Verknüpfung zwischen den Figuren des Prometheus und des Luzifer an ihrer identischen Funktion als »Lichtbringer im Ungehorsam gegen den herrschenden Gott«[53] festmacht, zeigt Heimerl die Parallele zwischen dem Autonomisierungsprozess des Prometheus und dem Fall von Luzifer am beharrlichen Festhalten der beiden Figuren an der eigenen Autonomie, der Freiheit ihres Wollens auf. Luzifer kann sich jedoch der diastolisch-göttlichen Einwirkung letztlich nicht entziehen, da er Teil des notwendigen Gangs der Welt ist.[54]

Ein mythologischer Vertreiber der Finsternis neben Prometheus ist Apoll, der bei Hederich »so viel, als die Sonne seyn soll«[55] und »das Wesen der Dinge [sowie] die Finsterniß der Nacht [auflöst und vertreibt]«.[56] Apoll sei außerdem eine Figur, die »in allem eine so gute Harmonie und Ordnung hält, als ein Musicus in seiner Musik.«[57] Mephisto teilt sich mit diesen bekannten Figuren die Funktion des Gott gegenüber ungehorsamen Lichtbringers, der sich letztlich aber der diastolisch-göttlichen Einwirkung nicht entziehen kann und nicht nur Teil des notwendigen Gangs der Welt ist, sondern gerade durch seine disruptive Seite und dem Beharren auf seiner Autonomie für die Harmonie und Ordnung der Welt konstitutiv ist.

Wenn Mephisto das gottgegebene Licht des Verstandes als für die Menschen schädlich bezeichnet (vgl. V. 282–285), plädiert er implizit für den anderen Pol, das Unbewusste, das um 1800 in der Psychologie der dunklen Vorstellungen der aufklärerischen Anthropologie des vom Licht des Verstandes erleuchteten Menschen gegenübergestellt wird. Diese dunklen Vorstellungen wirken im Unbewussten verborgen, sind der Gewalt der Vernunft entzogen, triumphieren über sie, werden in der Kindheit in geistiger nächtlicher Dunkelheit aufgesogen und können im weiteren Leben vom Licht des Verstandes gar nicht mehr oder nur

52 Vgl. ebd., S. 9–11.

53 Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, Frankfurt a. M. 1979, S. 493.

54 Vgl. Joachim Heimerl, Systole und Diastole. Studien zur Bedeutung des Prometheussymbols im Werk Goethes. Versuch einer Neubestimmung, München 2001, S. 42–46.

55 Benjamin Hederich, Gründliches Mythologisches Lexikon, Leipzig 1770 (reprografischer Nachdruck Darmstadt 1967), Sp. 345.

56 Ebd., Sp. 328.

57 Ebd., Sp. 346.

selten überwältigt werden.[58] Insgesamt avanciert die Faust-Figur im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zum Kritiker an der Aufklärung.[59]

Mephistos Bild des Verstandes als Widerschein (vgl. V. 284: »Schein des Himmelslichts«, den Schöne als ›Widerschein‹ oder ›Anschein‹ liest[60]) ist ebenfalls untersuchenswert: Sulzer schreibt im Eintrag zum »Wiederschein« in der Malerei in seiner *Allgemeinen Theorie*: »Der Grundbegriff zur Theorie des Wiederscheines ist die Vorstellung, daß jeder Gegenstand von heller Farb, als ein Licht anzusehen sey, das seine Farbe gegen alle Seiten verbreitet […] wie ein angezuendetes wuerkliches Licht«,[61] was übertragen letztlich den Verstand eines Menschen als für das ›Werk‹ einflussreichen Faktor inszeniert, der alle umge-

58 Vgl. Nicolai als Begründer der dunklen Vorstellungen, bei dem sie noch nicht an die ›klaren‹ Vorstellungen gebunden sind (vgl. Ernst Anton Nicolai, Gedancken von den Würckungen der Einbildungskraft in den menschlichen Körper, Halle 1751). Sulzer verschiebt diesen Diskurs von der Erkenntnistheorie in die Psychologie (vgl. Johann Georg Sulzer, Erklärung eines psychologischen paradoxen Satzes: Daß der Mensch zuweilen nicht nur ohne Antriebe und ohne sichtbare Gründe sondern selbst gegen dringende Antriebe und überzeugende Gründe handelt und urtheilet, in: Ders., Vermischte philosophische Schriften. Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt, Leipzig 1773, S. 99–121). Vgl. auch Wilhelm von Hoven, Versuch über die Wichtigkeit der dunklen Vorstellungen in den Theorien von den Empfindungen, Stuttgart 1780, insb. S. 53 f. und Ludwig Heinrich Jakob, Grundriß der Erfahrungs-Seelenlehre, Halle 1791; siehe einführend exemplarisch Roland Borgards und Harald Neumeyer, Der Mensch in der Nacht – die Nacht im Menschen. Aufgeklärte Wissenschaften und romantische Literatur, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 11 (2001), S. 13–39, hier insb. S. 30–32.

59 Vgl. Michael Multhammer und Carsten Rohde, Faust, das Genie – 1750 bis 1850. Problem- und Kulturgeschichte. Kritik, in: Faust Handbuch. Konstellationen – Diskurse – Medien, hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk und Matthias Mayer, Stuttgart 2018, S. 194–201, hier S. 198. Siehe auch ebd.: »Das unbedingte Vertrauen in die Vernunft als leitende Ratgeberin und die Vernünftigkeit der Einrichtung der Welt als Ganzes sind fragwürdig geworden. Aus diesen Umständen leiten sich neue, bisher dem Faust-Stoff noch nicht eingeschriebene Entwicklungsmöglichkeiten ab, die die Dimension des nach Erkenntnis strebenden und verführbaren Gelehrten übersteigen. Faust wird als Genie zum Kritiker der Aufklärung, deren Produkt er ironischerweise selbst ist.« Bereits im sogenannten *Urfaust* findet sich als Gegenmodell zur Buchgelehrsamkeit ein Leben, das sich aus der unmittelbaren Naturerkenntnis ergibt (vgl. ebd., S. 200). »Aus diesem Spannungsverhältnis zwischen Ablehnung rein rationalistischer Weltzugänge […] und der Möglichkeit des Genies, diese engen Grenzen der Zentrierung auf die Vernunft zu sprengen, ergibt sich das Programm von Goethes Faust« (ebd.).

60 Vgl. FA 7/2, S. 169. Der Widerschein taucht explizit später erneut auf (vgl. V. 7026).

61 Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2 Bde., Leipzig 1771–1774, hier Bd. 2, S. 1272.

benden ›Gegenstände‹ beleuchtet und gerade die dunklen Stellen ausleuchten kann: »Hat also der Mahler irgend eine in dunkeln Schatten liegende Stelle zu beleben, so muß er einen hellen Gegenstand so sezen, daß er durch seinen Schein die dunkelen Schatten durch Wiederscheine beleuchte.«[62] Mephisto sieht entweder die Produktivität und Relevanz des Verstandes beziehungsweise Widerscheins nicht, den die zeitgenössische Malerei durchaus wert- und als für die Bildkomposition notwendigen Faktor einschätzt, oder er negiert sie schlichtweg. Außerdem gebrauche der Mensch die Vernunft ihm zufolge lediglich, um »tierischer als jedes Tier zu sein« (V. 286), ein Gedanke, der in der Aufklärung durchaus präsent ist.[63]

Neben der zweiten Studierzimmer-Szene und der sogenannten Gretchentragödie führt Zabka den ›Prolog‹ an, wenn er von der Auflösung des starren Gegensatzes zwischen dem Guten und dem Bösen in Goethes *Faust* spricht. Stattdessen würden die guten und bösen Kräfte in der Autonomie der »tiefbewegte[n] Brust« (V. 307) verortet.[64] Auch sagt Gott in Bezug auf Faust voraus: »Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient: / So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen« (V. 308 f.). Hier wird der im 18. Jahrhundert bekannte Gegensatz vom verworrenen und klaren Bewusstsein aufgerufen. Zimmermann fasst diesen Diskurs von Descartes über Spinoza bis hin zu Leibniz zusammen, bei dem alle Vorstellungen der Bewusstheit nach dunkel (*obscure*) oder hell (*clare*), deutlich (*distincte*) oder verworren (*confuse*), vollständig (*adaequate*) oder unvollständig (*inadaequate*) ausgebildet sein können.[65] Die Monaden der primitiven Art sind nur mit dunklen und verworrenen Ideen erfüllt, während sich die größte und höchste Monade, Gott, das ganze Weltall in vollkommener Klarheit vorstellt. Erwartbar wäre folglich eine Weiterentwicklung in Fausts Erkennen

62 Ebd.

63 Vgl. exemplarisch Johann Gottfried Herder, Sämtliche Werke, 33 Bde., hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877–1913, hier Bd. 5, S. 557 f., wo es heißt: »Gemeiniglich ist der Philosoph alsdenn am meisten Thier, wenn er am zuverlässigsten Gott seyn wollte«. Mephisto nennt den Mensch hier auch den ›kleinen Gott der Welt‹ (vgl. V. 281). Auch an Schillers Dissertation ließe sich denken.

64 Vgl. Thomas Zabka, Dialektik des Bösen. Warum es in Goethes ›Walpurgisnacht‹ keinen Satan gibt, in: Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 72 (1998), H. 2, S. 201–226, hier S. 203 und S. 205; vgl. auch Goethes Prometheus-Ode, in deren Zentrum ebenfalls das autonome, ›heilig glühend Herz‹ steht (vgl. FA 1, S. 203 f.). Im Vorspiel auf dem Theater spricht der Dichter auch von seinem Werk als »in tiefer Brust uns da entsprungen« (V. 67). Außerdem findet sich bei den oben erläuterten Lichtbringer-Figuren eben jene Autonomie.

65 Siehe auch den Eintrag zu »Helldunkel« in Sulzers *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, Bd. 1, S. 533.

und Denken weg vom passiven, ›verworrenen‹, sich leidenschaftlich-sinnlichen Vorstellungen Hingeben hin zu aktiv-erkennender Verarbeitung der Außenwelt, zu klarem Bewusstsein. Doch zu Beginn von *Faust II* in der ›Anmutigen Gegend‹, in der Faust diese von Gott prophezeite ›Klarheit‹ nach der Katastrophe eines nur verworren nach dem Höchsten strebenden Leben erlangt, wird mit diesem Narrativ gebrochen. Fausts Beschluss, »[z]um höchsten Dasein immerfort zu streben« (V. 4685), ist keineswegs Verworrenheit, sondern entwickelt sich im Licht des Göttlichen unter den Gegebenheiten des irdischen Lebens vielmehr auf ›natürliche‹ Weise. Dieses klare Bewusstsein seiner Existenz verliert Faust jedoch für den Rest seines Lebens wieder. Er wird sprichwörtlich blind, umnachtet, verworren sterben (vgl. V. 11580–11594).[66] »Die Welt, die zum Produkt menschlicher Herstellung geworden ist, erlischt ihrem irdischen Schöpfer [Faust, V. W.], der nicht mehr *schauen* kann[.] […] [E]r ist unfähig zur Annahme des göttlichen Schöpfungsgeschenks«,[67] des Schöpfungslichts, das er in eigene Regie zu nehmen versucht und wovon ihn sein Weg wegführt. Er will selbst Sonne sein oder inszenieren, statt ihr Licht zu empfangen.[68]

Gaier zeigt den Kontrast zu Dante auf, wo gerade das ungeblendete Empfangen des Sonnenlichts Zeichen göttlicher Gnadengewährung ist.[69] Das Schlagwort der Entgrenzung ist hier als Schlüsselbegriff zu nennen,[70] das konzentriert im Eröffnungsmonolog von Faust zu finden ist: »Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!« (V. 439):

> [Die] Schöpfung, die sich im Prolog ›herrlich wie am ersten Tag‹ (V. 250) darstellte, wird zerstört, indem sich der Mensch in den Besitz dieses ersten Tags setzen will. [Dieser erste Tag] aber ist, wörtlich und symbolisch, der Tag seiner Geburt, die nun kein passiv hingenommenes Lebensgeschenk mehr bleiben, sondern aktive Lebensproduktion werden soll.[71]

66 Vgl. Rolf Christian Zimmermann, Klarheit, Streben, Wiederbringung. Drei Beiträge zum Verständnis von Goethes Faust, in: Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), H. 3, S. 413–464, hier S. 416–419; auf Fausts Ende sowie Blindheit und Blendung wird noch zurückzukommen sein.

67 Helmut Schneider, Das Licht der Welt. Geburt und Bild in Goethes Faustdichtung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 75 (2001), H. 1, S. 102–122, hier S. 104. Herv. im Orig.

68 Vgl. ebd., S. 106.

69 Vgl. Ulrich Gaier, Faust-Dichtungen, 3 Bde., Stuttgart 1999, hier Bd. 2, S. 551 f. und S. 571–573.

70 Vgl. ebd., Bd. 3, S. 689 f. und Schneider, Das Licht der Welt, S. 106.

71 Schneider, Das Licht der Welt, S. 107.

Wird die Geburt als Schwellen- und Grenzmarkierung, als erstes Erblicken des Lichts der Welt verstanden, ist der Wunsch, selbst die Welt erleuchten zu wollen, eine Leugnung dieser Geburt und der Schöpfung.[72] Mephisto sagt: »Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war, / Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar, / Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht / Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht« (V. 1349–1352).[73] »Aus dieser Position der ursprünglichen mephistophelischen Nacht und der Abkünftigkeit des Lichts heraus macht Faust Gott sein Schöpfungswort – ›Es werde Licht!‹ – streitig.«[74] Die Parallelen zwischen Faust und Luzifer sowie Prometheus sind auch hier ebenso klar erkennbar wie das Zitat des Diskurses zur Physik des Lichts.[75] Mephisto spricht in den zitierten Versen

> aus der Perspektive des in sich konzentrierten Luzifer, der die ursprüngliche Einheit der Gottheit verkennt und die Konzentration auf die finstere Materie verabsolutiert. Er weiß zwar um das Hervorgehen des Lichts aus seiner eigenen Sphäre, ohne jedoch das Ärgernis des daraus resultierenden Widerspruchs beheben zu können: Er vermag den Zusammenhang von Licht und Finsternis nicht als den innerhalb der luziferischen Finsternis wieder hervorgebrachten Puls der Gottheit zu verstehen, weshalb er bei der Position des Streits (›streitig macht‹), der Antithese stehenbleibt. Mephisto vertritt eine unheilvoll ›einseitige Richtung‹.[76]

Die Idee von Licht, das aus Finsternis entsteht, ist auch in der experimentellen Naturwissenschaft bekannt. Ritter stellt fest, dass bononische Leuchtsteine im dunklen Feld des Prismabildes außerhalb des Violetts stärker leuchten, als im Violett oder anderswo selbst.[77] In einer Zusammenfassung schreibt er: »Bononischer Leuchtstein [leuchte] auch in den unsichtbaren Stralen außerhalb des

72 Vgl. ebd.; vgl. auch die obigen Erläuterungen zum Gebären bzw. Hervorgehen, die Hesiods Chaos inhärent sind.

73 Das Motiv der Geburt findet sich auch an weiteren Stellen. Schneider liest bspw. auch die Szene ›Vor dem Tor‹ als symbolisches Geburtsbild des aus der Stadt herausquellenden Volks: »Aus dem hohlen finstern Tor / Dringt ein buntes Gewimmel hervor« (V. 918 f.) (vgl. ebd., S. 111).

74 Ebd., S. 110.

75 Goethes eigene Position in diesem Diskurs ist die Mephistos, da er sich für die ›Mutter Nacht‹ einsetzt, während mit Newtons Theorie das Licht zum dominanten Phänomen avancierte (vgl. Müller, Ultraviolett, S. 412).

76 Zabka, Dialektik des Bösen, S. 204.

77 Vgl. Johann Wilhelm Ritter, Beyträge zur nähern Kenntnis des Galvansimus und der Resultate seiner Untersuchung. Zweyten Bandes drittes, viertes und letztes Stück, Jena 1805, S. 277–285.

Violetts des Prismabildes […]. Dieser Versuch sieht einem Zauber ähnlich, indem hier Finsterniß selbst Licht zu erzeugen scheint.«[78] So lässt sich – mit Müller – Mephistos Rede von der Licht gebärenden Finsternis neben der religiös-metaphysischen Ebene klar auch im naturwissenschaftlichen Diskurs verorten.[79]

In *Faust* steht das Licht der Finsternis nicht dualistisch entgegen, sondern geht aus ihr – den zeitgenössischen Diskursen der Religion beziehungsweise Metaphysik und Physik des Lichts entsprechend – hervor! Auch die Kräfte des Guten und des Bösen gehen auseinander hervor, denn Mephisto ist ein »Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft« (V. 1335 f.). Das Böse ist nicht der prinzipielle Gegensatz,[80] sondern, wie Goethe in der Rede *Zum Shakespears Tag* formuliert, »nur die andre Seite vom Guten, die so notwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört«.[81] Die göttliche Macht, die das ursprüngliche finstere Chaos ordnet, dem auch Mephisto angehört, gleichwohl er seine Unterordnung unter diese Macht verkennt, offenbart auf diesem Weg ihre verborgene Dialektik und eigentliche Einheit.[82]

Faust wittert später selbst diesen Zusammenhang, wenn er hofft, ausgerechnet in dem, was die nun verketzerte Nacht noch ist – nämlich die Leere, das Nichts – ›das All zu finden‹ (vgl. V. 4256). Wenn die Mütter die Gestalt(ung)en schaffen, dann sind Mephisto und Faust Brüder, wenn auch sehr verschiedene: Während Mephisto die Abspaltung und Verleugnung der Herkunft betreibt, vom Ganzen zum Teil geht, bewegt sich Faust in einer Art topischer Regression zurück zu den Müttern, vom Teil, das er ist, zum Ganzen.[83]

Die Anklänge des ›romantischen Totalentwurfs der Welt‹ – siehe die Bemerkungen aus I. – sind nicht von der Hand zu weisen: Faust will zwar genau wie

78 Johann Wilhelm Ritter, Schreiben an J. B. van Mons, über verschiedene physikalisch-chemische Gegenstände, in: Neues allgemeines Journal der Chemie 6 (1805), H. 2, S. 141–165, hier S. 161 f. Herv. entfernt, V. W.

79 Vgl. Müller, Ultraviolett, S. 408–412.

80 Vgl. Zabka, Dialektik des Bösen, S. 205. Siehe auch Mayer, der in diesem Kontext u. a. von einer »funktionale[n] Legitimität des Bösen« spricht (Matthias Mayer, Faust, das Genie – 1750 bis 1850. Gattungs- und Mediengeschichte. Literatur, in: Faust Handbuch, S. 146–154, hier S. 149).

81 FA 18, S. 12.

82 Nicht zufällig zählen die Vertreter der frühromantischen Generation Friedrich und August Wilhelm Schlegel sowie Schelling »zu den begeisterten Kommentatoren« von *Faust. Ein Fragment*, die diesen Text im Sinne der progressiven Universalpoesie transformieren (vgl. Carsten Rohde, Faust, das Genie – 1750 bis 1850. Gattungs- und Mediengeschichte. Mediale Transformationen: Faust um 1800, in: Faust Handbuch, S. 185–193, hier S. 189).

83 Vgl. Friese, Ästhetik der Nacht, S. 902.

die (vor allem zum Galvanismus experimentierenden) Physiker[84] wissen, »was die Welt / Im Innersten zusammenhält« (V. 383 f.), geht jedoch nicht (mehr) den Weg des physikalischen Experiments, sondern durch das Eingehen des Pakts mit dem Teufel/Mephisto den der maximalen Extremisierung, was ihn letztlich auch zum ›Ganzen‹ (zurück)führt. Zu Beginn der ersten Nacht-Szene erläutert Faust, er habe sich zuerst erfolglos den Wissenschaften zugewandt (vgl. V. 354–360) und sich anschließend »der Magie ergeben« (V. 377), womit er den Weg der romantischen Physiker/Denker einschlägt, die über die Empirie hinausgehen, wenn sie in naturphilosophischen Spekulationen einen quasi ›magischen‹ Zusammenhang von allem proklamieren.[85]

Daran anknüpfend inszeniert sich Goethes Text letztlich selbst als Schlüssel zum ›Ganzen‹, denn *Faust* ist metaphysisches Theater, da das Theater auch eine Art von Welt und dessen Direktor ihr kleiner Gott ist, der schließlich auch den ›Prolog‹ inszeniert.[86] Der Theaterdirektor des ›Vorspiels‹ inszeniert die göttliche Macht als die Instanz, die über die ›Klarheit‹ verfügt und letztlich das ›Ganze‹ ist, was jedoch nur möglich ist, wenn er selbst über dieses Wissen verfügt. Doch auch der Theaterdirektor bildet nicht den äußersten Rahmen, sondern die ›Zueignung‹, die, mit Hesiod gelesen, den nicht unbeeinflussten Dichter an diese höchste Stelle setzt.

Bei Hesiod singt der Dichter – weshalb die folgenden Erläuterungen ebenso in den Kontext der Kunst beziehungsweise des Gesangs passen –, dass die Musen nach Anbruch der Nacht, gehüllt in ›dunstige Schleier‹, niedersteigen und ›schöne Gesänge‹, konkret preisende Lieder auf die Götter, ertönen lassen.[87] Diese preisenden Lieder enden ausgerechnet mit »Nacht, die finstere Göttin«,[88] worauf die neuerliche Umkehr stattfindet: Jetzt bringen die Musen, von denen der Dichter singt, ihm den Gesang (bei): »alles besingen die Musen, was ewig lebt unter Göttern. / Diese nun lehrten einst auch Hesiods schöne Gesänge, /

84 Müller sieht vorfühlend in Goethes Faust-Figur deutliche Züge Ritters (vgl. Müller, Ultraviolett, S. 402). Vgl. als wohl erste in diese Richtung gehende Äußerung bei Ulrich Kühne, Die Methode des Gedankenexperiments, Frankfurt a. M. 2005, S. 122.

85 Vgl. auch Daiber hierzu und v. a. zu Hardenberg/Novalis, der in diesem Kontext sogar explizit von Magie spricht und die produktive Imagination des Dichters als der Empirie überlegen ansieht (vgl. Daiber, Experimentalphysik des Geistes, S. 110 f. und Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 3. Aufl., Stuttgart 1977 ff., hier Bd. III, S. 408).

86 Vgl. Kaiser zum Gedanken von *Faust* als metaphysisches Theater (Gerhard Kaiser, Goethes *Faust* und die Bibel, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 58 (1984), H. 3, S. 391–413, hier S. 392).

87 Vgl. Hesiod, Theogonie, S. 6 f., V. 9–11.

88 Ebd., S. 6 f., V. 20.

als er am Fuße des heiligen Helikon Lämmer gehütet.«[89] Doch »[d]ie Musen geben ihr Wissen nicht ganz unverhüllt preis: Wahrheit bleibt in ihrer Präsentation an Lüge gemischt«[90] und »[d]er Sänger stellt dar, er überträgt [mit jeder Mehrdeutigkeit,] was die Musen verkünden.«[91] Einerseits lässt sich der Anfang der *Theogonie* lesen, als ob Hesiod selbst am Fuß des Helikon saß und die Musen tatsächlich zu ihm herabstiegen. Andererseits ist es auch vorstellbar, dass die Musen in Hesiods erzählter Gegenwart in seiner Vorstellung herabsteigen und ihn (zur *Theogonie*) inspirieren.[92] Bei Hesiod ist der ›Anfang‹ so allgemein gehalten, dass er auch als Anfang des Vortrags, als Beginn der wahren, weil göttlichen ›performance‹ verstanden werden musste. Friese spricht von einem ›rein erzählerischen Urknall‹.[93]

Bei Goethe spricht in der ›Zueignung‹ eine dichtende Figur, die als urhebende Instanz des nachstehenden ›Vorspiels‹ fungiert. So wird die unmittelbare theatralische Illusion gebrochen, da alles Folgende als dichterische Hervorbringung, als Spiel der poetischen Imagination zu verstehen ist[94] – siehe auch Hardenbergs Ausführungen zur produktiven Imagination des Dichters. Inspiriert wird Goethes Figur von wieder sich nahenden »schwankende[n] Gestalten« (V. 1), die »aus Dunst und Nebel um [sie] steig[en]« (V. 6) und »[v]om Zauberhauch […] umwittert« (V. 8) sind. Diese Gestalten als Musen zu lesen, ist nur naheliegend und, je nach Perspektive, aufschlussreicher als eine biographische Lesart, nach der Goethe der sprechende Dichter der ›Zueignung‹ ist.[95] Die dich-

89 Ebd., S. 6 f., V. 21–23.

90 Renate Schlesier, Die Musen und Zeus, in: Aufmerksamkeit. Klaus Heinrich zum 50. Geburtstag, hg. von Olav Münzberg und Lorenz Wilkens, Frankfurt a. M. 1979, S. 403–441, hier S. 405; vgl. auch Friese: »Diese schönen und jungen Töchter des Zeus, die ihren glatten Leib – oder ist es ihre weiche Haut? (5) – im Permessos zu baden pflegen – unverhüllt? Geben also ihr Wissen nicht ganz unverhüllt preis? Sie tanzen so schön und lieblich (8); ist Schönheit ein Argument ihrer Wahrheit oder ihrer Lüge? (Sirenen sind schließlich schon bekannt)« (Friese, Ästhetik der Nacht, S. 112).

91 Friese, Ästhetik der Nacht, S. 109; vgl. Hesiod, Theogonie, S. 8 f., V. 24–32.

92 Vgl. Friese, Ästhetik der Nacht, S. 109 f.

93 Vgl. ebd., S. 158.

94 Vgl. FA 7/2, S. 151.

95 So etwa HA 3, S. 505, MA 6/1, S. 994 und Ulrich Gaier, Kommentar zu Goethes Faust, Stuttgart 2002, S. 10. Schöne weist diese Gleichsetzung explizit zurück und zeigt bei den aus Dunst und Nebel aufsteigenden Schatten eine Parallele zur Odyssee 11,15 auf, wo aus der homerischen Unterwelt die Schatten, die von Odysseus beschworenen Toten, aufsteigen und zu ihm sprechen, wenn sie vom Opferblut getrunken haben. Doch auch er liest die Schatten zumindest teilweise biographisch (vgl. FA 7/2, S. 149 f. und S. 153) und der martialische Unterton bei Homer findet sich in Goethes Text kaum wieder.

tende Instanz sieht die Gestalten nur mit »trübe[m] Blick« (V. 2), undeutlich, nicht in ›klarem‹ Licht, aber auch nicht in Dunkel gehüllt.[96] Diese Gestalten bringen »die Bilder froher Tage« (V. 9) und »manche liebe Schatten« (V. 10), mit denen »[g]leich einer alten halbverklungnen Sage« (V. 11) Liebe und Freundschaft mit heraufsteigen (vgl. V. 12).

Es lässt sich folgern, dass die dem gesamten Faust-Drama übergeordnete und es in letzter Instanz inszenierende dichtende Figur der ›Zueignung‹, die um die Wahrheit des ›Ganzen‹ weiß, diese Wahrheit aus einem eigenen und/oder einem äußeren Innen erfährt. Das ›eigene Innen‹ liest die Gestalten der ›Zueignung‹ als nebulöse Erinnerungen, die aus dem ›dunklen Innern des Nachtleibes‹[97] ins Bewusstsein emporsteigen und eine der dichtenden Figur innewohnende Wahrheit offenbaren, während das ›äußere Innen‹ diese Gestalten als inspirierende, die Wahrheit ›nicht ganz unverhüllt‹ preisgebende, quasi-göttliche, hesiodische Musen liest, wobei beide Lesarten die Psychologie der dunklen Vorstellungen aufgreifen, da die Existenz und der Einfluss dieser ›Gestalten‹ zwar wahrgenommen werden, aber in ihrer wabernden Gestaltlosigkeit nicht gefasst werden können. Die ›Zueignung‹ zeigt die durchlässigen Grenzen von (poetischer) Imagination und Realität sowie die Unmöglichkeit des unmittelbaren Zugriffs auf die Realität (vgl. dazu auch Kapitel V.).

Im ›Prolog‹ gestattet Gott Mephisto, Faust »von seinem Urquell ab[zuziehen]« (V. 324), weist Mephisto aber gleichzeitig darauf hin, dass »[e]in guter Mensch in seinem dunkeln Drange / […] sich des rechten Weges wohl bewußt [ist]« (V. 328 f.), womit er letztlich göttliche Beeinflussung beziehungsweise Inspiration und den ›dunklen Drang‹ – quasi das ›äußere‹ und ›innere Innen‹ – als ebenbürtig und gleichermaßen zielführend beschreibt, sofern der Mensch ›gut‹ ist. Der Theaterdirektor des ›Vorspiels‹ und die dichtende Instanz der ›Zueignung‹ scheinen diese Auffassung zu teilen und in ihrem jeweils beherrschten Bereich zu inszenieren, da Fausts zugegeben ›verworrener‹ und teilweise moralisch fragwürdiger Weg ihn letztlich doch ans Ziel führt. Diese Metaebene ist für das gesamte Faust-Drama mitzudenken.

Die im ›Prolog‹ in Aussicht gestellte, in der ›Anmutigen Gegend‹ zwischenzeitlich erfahrene, aber gleich wieder verlorene ›Klarheit‹, erreicht Faust einer

96 Vgl. HA 3, S. 505 für den Hinweis auf Goethes Verständnis von ›trübe‹, das Trunz ausgehend von der Naturphilosophie der *Farbenlehre* bestimmt. Vgl. auch ausführlicher Peter Hofman, Goethes Theologie, Paderborn u. a. 2000, S. 183 f. und S. 191, wo die gesamte Welt als trübes Mittel zwischen Licht und Finsternis bestimmt wird, was zu einer dichtenden Instanz, die Welten schafft, wunderbar passt. Vgl. außerdem MA 11, S. 89.

97 Diese Formulierung stammt von Friese, Ästhetik der Nacht, S. 944 f.

Lesart zufolge[98] durch göttliche Macht, die das Streben nach Wissen, das immer auch Irren impliziert (vgl. V. 317, vgl. auch V. 1742 f.),[99] hier zwischenzeitlich und bei Fausts Tod final belohnt.[100] In den Worten des Engelschores nach Fausts Tod zeigt sich die Idee einer Heimholung auch durch dämonische Mächte, die in der Konsequenz der Metamorphose des Menschen, seiner Polarität und letztendlich seiner Erhöhung liegt:[101] »Wendet zur Klarheit / Euch liebende Flammen! / Die sich verdammen / Heile die Wahrheit; / Daß sie vom Bösen / Froh sich erlösen, / Um in dem Allverein / Selig zu sein.« (V. 11801–11808) Faust vermag nicht alles aus sich selbst heraus, weil er im Kraftfeld des Ewigen steht, da neben dem faustischen Streben die Gnade der Erlösung agiert. Aus Systole wird Diastole, aus Verselbstung wird Entselbstung. Fausts »immer strebend sich bemüh[en]« (V. 11936) ergänzt sich mit dieser göttlichen Gnade zum erlösenden Aufstieg zum ›Ganzen‹.[102]

Göttliches Licht ist im Drama außerdem an vielen weiteren Stellen präsent. So wünscht sich Faust etwa zu Beginn von Teil I, »[i]n deinem [Gottes] lieben Lichte gehen« (V. 393) zu können, er eilt in ›Vor dem Tor‹ fort, um das ewige Licht der Göttin – gemeint ist die Abendsonne – zu ›trinken‹ (vgl. V. 1084–1086), Mephisto sagt über Gott, »[e]r findet sich in einem ew'gen Glanze« (V. 1782), Faust sieht auf der Straße vor Gretchens Türe im Fenster der Sakristei den Schein des ›ew'gen Lämpchens‹ flimmern (vgl. V. 3650 f.) und Margarete begrüßt in der Kerker-Szene den heranbrechenden Tag (vgl. V. 4580) und wird gerettet (vgl. V. 4612). Es ließe sich auch die These vertreten, dass Faust in der ersten ›Nacht‹ von christlich-göttlichem Licht beziehungsweise der daraus resultierenden Ordnung gerettet wurde, da die *Oster*glocken (vgl. vor V. 738), die ihn davon abhalten, das Gift zu trinken, explizit beim Anbruch eines neuen Tags läuten (vgl. V. 701 f. und V. 736).

In *Faust* korrespondiert die Beleuchtungssituation der Szenen häufig mit innerer, manchmal moralischer Helligkeit beziehungsweise Dunkelheit der Figuren oder insgesamt der dargestellten Geschehnisse. Dies sei exemplarisch an einem Beispiel verdeutlicht: In einer der vielen Nacht-Szenen tötet Faust

98 Eine weitere Lesart wird in Kapitel V. geboten.

99 Vgl. FA 7/2, S. 173 f., wo exemplarisch dieser ursächliche Zusammenhang von Irren und menschlichem Streben hergestellt wird: »Schon die Lustige Person des *Vorspiels* hat als Ingredienzien für das angekündigte Stück *Viel Irrtum* und *wenig Klarheit* empfohlen (170 f.)« (ebd., S. 174; Herv. im Orig.). Auch der Direktor fordert den Dichter auf, »die Menschen zu verwirren« (V. 131).

100 Vgl. Zimmermann, Klarheit, Streben, Wiederbringung, S. 418–420.

101 Vgl. Sinziana Ravini, Goethes Schöpfungsmythen, Frankfurt a. M. 2008, S. 107.

102 Vgl. ebd., S. 107 f.; vgl. auch Heimerl, Systole und Diastole, S. 310–326.

nachts, geführt von Mephisto, Valentin, also in nächtlicher und moralischer Dunkelheit (vgl. V. 3704–3715). Gretchen ruft direkt im Anschluss: »Herbei ein Licht!« (V. 3716) Die finstere Tat wird ausgeleuchtet. Interessant ist diese Szene auch deshalb, weil sich der sterbende Valentin zusätzlich einer Tag-Nacht-Metaphorik bedient, um die moralische Verurteilung von Gretchen zu untermauern: Er spricht von ihrer Schwangerschaft und dem ungeborenen Kind als »Schande« (V. 3740), über das der »Schleier der Nacht« (V. 3742) gezogen werde. »Wächst sie [die Schande, V. W.] aber und macht sich groß, / Dann geht sie auch bei Tage bloß, / Und ist doch nicht schöner geworden. / Je häßlicher wird ihr Gesicht, / Je mehr sucht sie des Tages Licht.« (V. 3745–3749) Aus Valentins Perspektive wirft er mit seinen Worten Licht auf ein moralisch verwerfliches, dunkles Geschehen.[103]

III. Licht im Kontext von Gesang, Kunst, Theater, Illusion und (Selbst-)Täuschung

Oben wurde der Finsternisvertreiber Apoll bereits als – nach Hederich – Harmonie und Ordnung haltende Figur vorgestellt. Die ersten beiden Verse des ›Prologs‹, von Raphael gesprochen, lauten: »Die Sonne tönt nach alter Weise / In Brudersphären Wettgesang« (V. 243 f.), worin Kreutzer eine eindeutige Anspielung auf die aus altorientalischer Kosmologie hervorgegangene Idee der Weltharmonie sieht, die Goethes *Faust* wie ein Brückenbogen überspannt und in ›Bergschluchten‹ tatsächlich vollzogen wird. In der pythagoreischen Schule

103 Weitere Szenen, auf die die These dieses Absatzes passt, sind z. B. die erste Nacht-Szene, wo bei der Beschwörung von Mephisto der Mond sein Licht verbirgt und die ›Lampe schwindet‹ (vgl. V. 469 f.). Faust spricht außerdem in der ersten Studierzimmer-Szene explizit vom Zusammenhang von äußerer Beleuchtungssituation und innerem Helligkeitsgrad: »Ach wenn in unsrer engen Zelle / Die Lampe freundlich wieder brenn, / Dann wird's in unserm Busen helle« (V. 1194–1196); In ›Abend‹ heißt Faust den ›süßen Dämmerschein‹ willkommen (vgl. V. 2687) und Margarete kommt, nachdem Faust und Mephisto verschwunden sind, mit einer Lampe ins Zimmer, das sie als ›schwül‹ und ›dumpfig‹ empfindet (vgl. V. 2753). In ›Garten‹ sagt Marthe, nachdem Faust Margarete folgt, doppeldeutig: »Die Nacht bricht an.« (V. 3194), und ›am Brunnen‹ spricht Gretchen konfrontiert mit der verurteilenden bürgerlichen Moralvorstellung: »Wie schien mir's schwarz, und schwärzt's noch gar, / Mir's immer doch nicht schwarz g'nug war« (V. 3581 f.). Außerdem wird sie bei anbrechendem Morgen gerettet (vgl. V. 4579 f., V. 4600 und V. 4611). Michelsen spielt Vergleichbares am letzten Akt von *Faust II* durch (vgl. Peter Michelsen, Fausts Erblindung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 36 (1962), S. 26–35).

wurde von der Harmonie der Welt als einem Abbild der göttlichen Vollkommenheit gesprochen, die sich im Bilde der Musik als eine auch tönende Ordnung gedacht wurde. Dieses Motiv findet sich auch in der ›Anmutigen Gegend‹, wo laut Regieanweisung ›ungeheures Getöse‹ das Herannahen der Sonne verkündet und Ariel im Sinne der altgriechischen Lehre verkündet, »Tönend wird für Geistes-Ohren / Schon der neue Tag geboren« (V. 4668 f.).[104] Für menschliche Ohren ist der Klang der Gestirne nicht vernehmbar, sondern nur für die Elfen, zu denen Ariel hier spricht (vgl. V. 4666–4678).

Im ›Vorspiel‹ wird dem Dichter geraten, die Beleuchtungseffekte der Bühne für großes und kleines Himmelslicht zu gebrauchen (vgl. V. 235); eine Anspielung auf die christliche Schöpfungsgeschichte in Gen 1,16, in der Gott ein großes Licht, das den Tag regiere, und ein kleines Licht, das die Nacht regiere, erschafft. So kann beispielsweise das im ›Vorspiel‹ als aus der Bühnenbeleuchtung definierte Licht der aufgehenden Sonne in ›Anmutige Gegend‹, das für Fausts Erkenntnis in dieser Szene mitverantwortlich ist, das Leben nicht unmittelbar, sondern am ›farbigen Abglanz‹ zu haben, auf zweierlei Ebenen interpretiert werden: 1. Wenn das Leben nur als ›farbiger Abglanz‹ erfahrbar ist, dann ist es Dichtung und das Theater erst recht. 2. Mit dem Ende von *Faust II* im Blick, wo es heißt: »Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis« (V. 12104 f.), ist menschliche Rede, zu der auch Dichtung und Theater gehören, am allermeisten da Gleichnisrede, wo sie vom Unvergänglichen zu sprechen versucht. Folglich legt das ›Vorspiel‹ einen Hauch von theatralischer Ironie über den ›Prolog‹.[105]

Auch über Mephisto ist hier als die Schwelle zwischen Wirklichkeit und Illusion, göttlicher und menschlicher Schöpfung kontrollierende Figur zu sprechen, was aus seinem theologischen Hintergrund als Konkurrenzschöpfer plausibel ist. Er weiß aber auch, dass menschliche Gottgleichheit nur phantasmatisch sein kann, da »dieses Ganze / […] nur für einen Gott gemacht [ist]« (V. 1780 f.).[106] Konkret im Kontext von Illusion steht Mephisto, wenn er etwa an den abwesenden Faust adressiert, sich »nur in Blend- und Zauberwerken / […] von dem Lügengeist bestärken [zu lassen]« (V. 1853 f.).[107] Besonders deut-

104 Vgl. Hans Joachim Kreutzer, Über die Musik in Goethes Faust, in: Goethe und das Zeitalter der Romantik, hg. von Walter Hinderer, Würzburg 2002, S. 447–458, hier S. 456 f.

105 Vgl. Kaiser, Goethes *Faust* und die Bibel, S. 394; vgl. ausführlich zur ›Zueignung‹ Peter Brandes, Goethes *Faust*. Poetik der Gabe und Selbstreflexion der Dichtung, Paderborn 2003, S. 28–53.

106 Vgl. Schneider, Das Licht der Welt, S. 113.

107 Vgl. auch V. 3066, in dem Faust in Bezug auf seine ›Liebe‹ zu Gretchen fragt: »Ist das ein teuflisch Lügenspiel?«

lich findet sich dieses Motiv in der Walpurgisnacht-Szene, wo erstens Mephisto Herr über das Irrlicht ist (vgl. V. 3855–3870), sich zweitens »alles scheint zu drehen« (V. 3908), und in der drittens Mephisto Faust anleitet, der ›lange hergebrachten‹ Tradition zu frönen, ›in der großen Welt, kleine Welten zu machen‹, um sich abzulenken, zu erheitern, zu vergessen, sich selbst zu täuschen (vgl. 4044 f.).[108] Die Szene spiegelt »in einer vom ›Widerhall alter Sage‹ bestimmten ›Traum- und Zaubersphäre‹ die Dialektik des Guten und des Bösen aus der kleinen Welt menschlicher Schwächen.«[109] Aus *Faust II* sind auch beispielsweise die beiden Zimmer-Karnevalsnächte ›Weitläufiger Saal‹ und ›Rittersaal‹ anzuführen. Von Nacht zu Nacht geht es hier dringlicher um die Verwirklichung des Imaginären und Faust gelingt ein Auftauchen des Scheins von Helena (und Paris) (vgl. V. 6427–6480).[110] In der Regieanweisung zu Beginn der ›Klassischen Walpurgisnacht‹ werden die Geschehnisse der Szene sogar explizit als in der Finsternis stattfindend markiert (vgl. vor V. 7005):

> Die Nacht ist das Medium der Erfahrung und der Darstellung [der] Differenz von Wahrnehmung und Imagination im Spiel von Vergessen und Erinnern. ›*Die* Nacht‹, das heißt: die mögliche virtuelle Indifferenz zwischen der inneren und der äußeren Nacht. ›Der Nacht‹ traut man die Fähigkeit zu, zwischen den Polen ›innen‹ und ›außen‹ zu oszillieren, ja zu wechseln, ohne dass dabei die Glaubwürdigkeit des je anderen Aspektes herabgesetzt würde.[111]

Valentins Figur, auf die bereits im Kontext der Beleuchtungssituation der Szene eingegangen wurde, lässt sich im Kontext von Wahrnehmungsverzerrung geradezu satirisch lesen. Gemeint ist sein selbstisches Moment von Verblendung, das zur Anmaßung moralischer Größe gehört. Er nimmt in der sogenannten Gretchentragödie als Karikatur die Rolle ein, die dem tugendhaften und auf Ehre bedachten Hausvater im bürgerlichen Trauerspiel zukam.

108 Faust internalisiert offenbar Mephistos Technik der Selbsttäuschung (vgl. etwa die Prosaszene ›Trüber Tag. Feld‹). Sich mit dem Sendling des Erdgeists einzulassen, dürfte wohl weniger schlimm sein, als mit dem Teufel im Bunde zu stehen (vgl. FA 7/2, S. 313 f. und S. 370–372). Faust hat offenbar ›verdrängt‹ oder vergessen, dass sich Mephisto als »Teil von jener Kraft, Die stets das Böse will« (V. 1336) und als »Geist, der stets verneint« (V. 1338) vorgestellt hat, was nicht zu einem Abgesandten des Erdgeists passt (vgl. HA 3, S. 577). Psychologisch gedacht, scheint die ›Verdrängung‹ der Schuld, die Faust in ›Trüber Tag. Feld‹ aufgrund des Elends empfindet, in das er Gretchen gestürzt hat (vgl. Z. 1–28), hier durchaus als Reaktion plausibel.

109 Zabka, Dialektik des Bösen, S. 216.

110 Vgl. Friese, Ästhetik der Nacht, S. 903.

111 Ebd., S. 945. Herv. im Orig.

Die mitschuldige ›kupplerische‹ Marthe bezeichnet in der Form ethischer Dialektik Valentins Rede zurecht als »Lästrung« (V. 3765), da er seine Schwester bereits den Flammenqualen aussetzt, die erst für den jüngsten Tag verheißen sind (vgl. V. 3770). So zeigt die Gretchentragödie die ›Geburt des Bösen aus dem Geist der Tugend‹.[112]

IV. Aufleuchtende Erinnerung und umnachtendes Vergessen

Faust ist in der Lage, Helena erscheinen zu lassen, und hält nicht nur den ›Schlüssel‹ (vgl. V. 6550), sondern auch das Bild für den Schlüssel zu einer Realität. Denn als das Bild seine Geschichte erzählt, also Paris Helena rauben will, ist Faust empört, weil ihm seine Wirklichkeit, auf die er Besitzanspruch erhebt, geraubt wird. Er fordert von den Müttern, die er selbst beraubt hat, ihre Liebesgabe (vgl. V. 6544–6559). Fausts Schlaf vom Ende des 1. Aktes bis zur dritten Szene des 2. Aktes ist folglich nicht nur ein Schlaf des Vergessens, sondern auch die Ohnmachtsstarre einer Fixierung der Erinnerung an ein Bild, da Faust im ganzen zweiten Akt entweder tatsächlich bewusstlos ist oder wie bewusstlos hinter Helena her ist. Das von unten her ›aufgetauchte‹ Bild von Helena hat sich in Faust (ein)gebildet, eingebrannt als Gleichnis einer höheren, bis dato unerreichten Wirklichkeit – siehe auch hier die Psychologie der dunklen Vorstellungen. Friese weist auf die »Metonymie von Erinnern/Vergessen [hin, die] eigentlich immer miterlebt [wird] als eine Art Auftauchen des Lichtes im […] dunklen Innern des [Nachtleibes.]«[113] Gerade die Bildhaftigkeit von Helena ist es, die Faust berauscht, nicht sie selbst.[114]

Der kunstfertige ›Re-Export‹ der Metonymie von Erinnern und Vergessen in die verschiedenen Medien beruht auf dem geahnten oder gefühlten Nichtsein dessen, was in der Wiederkehr der Erinnerung als seiend behauptet wird. Diese abgründige Differenz kann sich nur über das Vergessen und Einnachten der Wahrnehmungsrealität im dunklen Innern des Leibes konstituieren und bietet so eine wesentliche Voraussetzung für jede Kunst und ist Voraussetzung der Metapher, da Erinnerung Vergessen der Gegenwart und Gegenwart Vergessen der Vergangenheit ist. Erinnern und Vergessen scheinen nur durch eine Art Nacht dazwischen oder um sie herum verbindbar. Die Nacht ist das Medium

112 Vgl. Zabka, Dialektik des Bösen, S. 208 f.
113 Friese, Ästhetik der Nacht, S. 944 f.
114 Vgl. ebd., S. 904. Vgl. auch schon die Verse 2429–2440, 2456 und 2461 f. in der ›Hexenküche‹ aus Teil I.

der Erfahrung und der Darstellung dieser Differenz von Wahrnehmung und Imagination im Spiel von Vergessen und Erinnern. Sie ist die mögliche virtuelle Indifferenz zwischen innerer und äußerer Nacht, der die Fähigkeit zugetraut wird, zwischen den Polen ›innen‹ und ›außen‹ zu oszillieren und zu wechseln, ohne die Glaubwürdigkeit des jeweils anderen Pols einzuschränken.[115]

In der ›Klassischen Walpurgisnacht‹ ›realisieren‹ sich Faust, Mephisto und der Homunkulus in einer ›fiktiven Realnacht‹ wie durch ein reales Dunkelfeld getrennt, aber auch verbunden, auf jeweils eigene Weise. Was die Figuren verbindet, ist die Nacht der Erinnerung an (eigene) Geschichte, die immer mit Vergessen oder Verdrängung[116] gemischt ist. Das Vergessen ist etwas in innerer Nacht Verborgenes, von dem es materielle Spuren gibt, zum Beispiel in Textform.[117] Die ›Klassische Walpurgisnacht‹ ist eine nächtliche Erinnerungslandschaft, deren Titel für die lesende Person des Textes nur deshalb Sinn ergibt, weil sie Erinnernde ist. Es geht nicht nur vom Mittelalter per Luftfahrt zurück ins Altertum, sondern es wird auch an den Harz erinnert, um dem Mummenschanz Vergleichbares in Hellas gegenüberstellen zu können. Doch es gibt keine griechische Walpurgisnacht, weshalb der Titel als Metapher zu verstehen ist, die gesamte Handlung als Gleichnis. Innerhalb der griechischen Variation wird an die nordische erinnert. Erinnern, Vergessen, Gleichnis: Ereignis.[118]

In der ›Anmutigen Gegend‹ wird Fausts Vergessen der Ereignisse von Teil I, die in Faust noch zu Beginn der Szene nachwirken,[119] als magischer Heilvorgang der Natur inszeniert, der ohne menschliches Zutun funktioniert (vgl. V. 4621–4665).[120] Faust leistet keine Trauerarbeit. Nicht die auf der Fähigkeit zur Schuldeinsicht beruhende moralische Würde des Menschen erweist sich an ihm, sondern eine ›amoralisch vegetative Regenerationsfähigkeit‹ auch der menschlichen Natur. Fausts Gewissensentlastung verdankt sich dem Verges-

115 Vgl. ebd., S. 944 f.

116 Interessant ist an dieser Stelle auch Derridas These, das ›Vergessen der Gabe‹ dürfe kein Vergessen ›im Sinne der Verdrängung‹ sein, da die Verdrängung noch das Vergessene bewahre (vgl. Jacques Derrida, Falschgeld. Zeit geben I, München 1993, S. 28), wobei allerdings angemerkt werden muss, dass am Vergessen immer die Erinnerung klebt (vgl. Brandes, Goethes *Faust*, S. 203 f.).

117 Vgl. Friese, Ästhetik der Nacht, S. 948 f.

118 Vgl. ebd., S. 910.

119 Vgl. die Regieanweisung vor V. 4613, die Faust als »unruhig, schlafsuchend« beschreibt, sowie den Verweis auf »des Vorwurfs glühend bittre Pfeile« (V. 6424) und den »erlebten Graus« (V. 4625).

120 Vgl. FA 7/2, S. 400–403, ebenso HA 3, S. 582.

sen,[121] zu dem er auch schon in Teil I tendiert.[122] »Die vier Strophen der Elfen sprechen nicht nur inhaltlich von Einschlafen, Ruhe, Kraftschöpfen, Erwachen, sondern bringen auch als Sprachmusik diese Entwicklung […] in die Welt.«[123] Durch diesen induzierten Heilschlaf wird Faust mehr ein subjektlos maskierter Zuschauer als ein Handelnder und Fordernder,[124] dem das Vergessen als Gnade der Natur, als Vorschein der göttlichen Gnade in der Bergschluchten-Szene (vgl. V. 4633) erscheint.[125] Faust soll hier von den Geistern »im Tau aus Lethes Flut« (V. 4629) nur gebadet werden, da er unter den Lebenden bleibt.[126]

Bei Hesiod ist Lethe das von Mühsal, Schmerzen und Hunger umgebene Kind der Nyx-Tochter Eris und gehört somit zur Linie der göttlichen Nacht.[127] Bei Goethe geschieht das Vergessen ebenfalls in einer ›göttlichen‹ Nacht und ist von der ›Mühsal‹ und den ›Schmerzen‹ der Schuld umgeben. Das aufgrund der engen Verbindung zum Tod existentielle[128] Vergessen bedeutet für Faust jedoch mit dem Ende von Teil II im Blick nicht Verdammnis, sondern Rettung.[129] Fausts Vergessen ist ›entsühnend‹.[130]

»Die Kraft des Lebens, als eine zum Weiterleben, wird dem Vergessen gleichgesetzt. Nur durchs Vergessen hindurch, nicht unverwandelt überlebt irgend etwas.«[131] Die Kraft, die Faust weiterleben lässt, ist die Hoffnung, »nicht die festgehaltene Erinnerung, sondern die Wiederkunft des Vergessenen«,[132] da

121 Vgl. FA 7/2, S. 401.
122 Vgl. Anm. 108.
123 HA 3, S. 584.
124 Vgl. Wilhelm Emerich, Die Symbolik von ›Faust II‹, 5. Aufl., Königstein 1981 [1943], S. 67.
125 Vgl. FA 7/2, S. 401.
126 Vgl. den Eintrag bei Hederich zu »Lethe«, wo er schreibt, dass der Fluss »insonderheit die Kraft hatte, daß, wenn der Verstorbenen Seelen daraus tranken, sie […] des Elendes vergaßen, welches sie auf der Welt ausgestanden« (Hederich, Gründliches Mythologisches Lexikon, Sp. 1458); vgl. FA 7/2, S. 405.
127 Vgl. Friese, Ästhetik der Nacht, S. 952; vgl. Hesiod, Theogonie, S. 22 f., V. 226 f.
128 Vgl. Friese, Ästhetik der Nacht, S. 953, für den Gedanken des existentiellen Vergessens.
129 Vgl. Brandes, Goethes *Faust*, S. 201.
130 Brandes wendet hier Benjamins Begriff der Entsühnung an, der die Suspendierung der Sühne als Akt der Entgeltung bezeichnet (vgl. ebd. und Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, 7 Bde., hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974 ff., hier Bd. II.1, S. 199). Vgl. insgesamt zu Schuld und Entschuldung in *Faust II* auch Mayer, Faust, das Genie, S. 150 f.
131 Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur, 7. Aufl., Einzelausgabe, Frankfurt a. M. 1998, S. 137.
132 Ebd., S. 138.

das Vergessene am Ende wiederkehrt. Faust mag ein anderer geworden sein und darüber auch die Wette vergessen haben, aber er selbst kehrt nicht als das Vergessene zurück, sondern ist der Vergesser. Margarete erscheint in der Schluss-Szene als ›Una Poenitentum‹, als ›Eine der Büßenden‹, als ›sonst Gretchen genannt‹ (vgl. vor V. 12069 und V. 12084), und spricht als Vergessene nicht von ihrer eigenen Wiederkehr, sondern von der des Vergessenden: »Der früh Geliebte / Nicht mehr Getrübte / Er kommt zurück.« (V. 12073–12075), was zusätzlich an die ›Zueignung‹ erinnert. Am Schluss des Dramas wird das Trübe zwar negiert, aber nicht vergessen:[133]

> In der *Zueignung* ist das Trübe ja gerade Signum der verlorenen Vergangenheit. Dieses Trübe, die Trübheit der Entstehung des Werkes, wird in seinem ungetrübten Enden aufgehoben und zugleich im Wort bewahrt. So ist das ungetrübte Ende auch Spur der trüben Dichtung *Faust*, eine *mémoire involontaire* der Poesie. […] Es ist der Text, dessen Bewegung der unwillkürlichen Erinnerung aber erst der Leser vollzieht. Diese *Wiederkunft des Vergessenen* kann als Wiederkehr der poetischen Gestalten gedeutet werden, als Gabe der Poesie. Sie, nicht das dramatische Subjekt Faust, beschließt das Drama.[134]

V. Sündiges Sehen, experimentelle Sonnenblendung und nächtliche Erblindung

In *Faust* spielt das Sehen eine zentrale Rolle, worauf im Kontext von Geburt und göttlicher Schöpfung bereits eingegangen wurde. Am Ende der ›Hexenküche‹ kündigt Mephisto leise an, »Du siehst, mit diesem Trank im Leibe, / Bald Helenen in jedem Weibe.« (V. 2603 f.), was sich in der folgenden Szene ›Strasse‹ direkt bewahrheitet, in der Faust beim Anblick von Margarete ruft, »Beim Himmel, dieses Kind ist schön! / So etwas hab ich nie gesehn« (V. 2609 f.). ›Am Brunnen‹ sieht Gretchen wortwörtlich schwarz (vgl. V. 3581 f.), in der ›Walpurgisnacht‹, auf die in diesem Kontext besonders einzugehen ist, leuchtet das Licht des »roten Monds« (V. 3852) so spärlich, dass »man bei jedem Schritte / Vor einen Baum, vor einen Felsen rennt!« (V. 3853 f.) und Mephisto

133 Vgl. Brandes, Goethes *Faust*, S. 202.
134 Ebd. Herv. im Orig.

ein Irrlicht bittet, den Weg zu leuchten (vgl. V. 3855–3859).[135] Sexualität ist in dieser Szene klar mit dem Sehen verknüpft (vgl. V. 4046 f., V. 4128–4131, V. 4132–4135, V. 4136–4139 und V. 4118–4123) – eine Verknüpfung, die sich bereits in der biblischen Sündenfallgeschichte findet.[136] Bereits im ›Prolog‹ fordert Faust neben den schönsten Sternen des Himmels auch die höchste irdische Lust (vgl. V. 305), was die Verzwicktheit von Erkenntnis und Sinnlichkeit ausdrückt, die Fausts dauernde Unbefriedigung ausmacht.[137] Hervorzuheben ist auch Margaretes vermeintliche Erkenntnis, dass ihre Schönheit ihr Verderben war (vgl. V. 4434), obgleich sie wohl nur ›jenes Weibe‹ ist, in dem Faust ›mit diesem Trank im Leibe‹ Helena erblickt.

Faust sieht außerdem in einer weiteren zentralen Szene, der ›Anmutigen Gegend‹, in das Licht der Sonne, wird davon geblendet und wendet sich »vom Augenschmerz durchdrungen« (V. 4703) ab, um am bunten Spiel eines Regenbogens in einem Wasserfall das Leben ›am farbigen Abglanz‹ zu haben (vgl. V. 4702–4727). Ritter hat Experimente mit selbstzugefügter Blendung durch längeres Blicken in die Sonne durchgeführt, woraufhin er, nach kurzer Blindheit, wochenlang mit abnehmender Intensität alles in den Komplementärfarben wahrnahm.[138] Müller liest die genannten Verse der ›Anmutigen Gegend‹

135 Natürlich gäbe es eine Menge weiterer Szenen, v. a. auch in *Faust II*, die genannt werden könnten; hier muss diese Auswahl genügen.

136 Vgl. ausführlich zum Sündenfall im *Faust* Christine Lubkoll, »… und wär's ein Augenblick.« Der Sündenfall des Wissens und der Liebeslust in Faustdichtungen von der »Historia« bis zu Thomas Manns »Doktor Faustus«, Rheinfelden 1986, S. 115–119 und S. 139–154.

137 Vgl. ebd., S. 125.

138 Vgl. Johann Wilhelm Ritter, Physisch-Chemische Abhandlungen in chronologischer Folge, Bd. 1, Leipzig 1806, S. 54–58. Ritter unterscheidet hier interessanterweise außerdem zwischen Lichtstrahlen, die er als »eigentlich noch gar kein Licht, nichts für sich« beschreibt, und »wirkliche[m] Licht = Wärme« (S. 56), wobei ›wirkliches Licht‹ in ›Lichtstrahlen‹ übergehen kann und umgekehrt, was mit dem Galvanismus (vgl. S. 55 f.) und einem göttlichen Wesen verknüpft wird. Ritter sieht dabei das Bewusstsein dieser Transzendenz und das Licht »in der reinsten Bedeutung« als identisch an (S. 58). Vgl. auch Bd. 3, Leipzig 1806, S. 355–362, wo Ritter nach genauer Beschreibung des Experiments und seiner Beobachtungen der Farbumkehrungen als Ergebnis festhält, »das jenseits liegende tritt neu hervor, und [es] giebt überall das Umgekehrte, außer in Schwarz und Weiß nicht, wofür es [das Auge] […] Blau und Roth setzt«, woraus er schließt, »schon das gesunde natürliche Auge [sei] bey Schwarz und Weiß auf ganz andere Art beschäftigt […], als bey bloßen Farben« (S. 362). Ein Jahr zuvor erschien Ritters Experiment bereits in den *Annalen der Physik* 19 (1805), H. 1, S. 1–44; vgl. im weiten Sinne auch Daiber, Experimentalphysik des Geistes, S. 112 und Goethe selbst in der *Farbenlehre* (FA 23/1, S. 44).

zurecht zumindest als Anspielung auf Ritters Experiment und schlägt vor, Faust als (ehemaligen) Physiker zu verstehen, der um diese Experimente weiß, sich aber an dieser zentralen Stelle des Textes endgültig von der Wissenschaft abwendet, weil er nicht mehr – wie für Ritters Experiment erforderlich – direkt in die Sonne blickt, sondern sich mit der »Sonne […] im Rücken!« (V. 4715) mit dem ›farbigen Abglanz‹ des Lebens zufriedengibt statt mithilfe einer ›Extremisierung der Empfindung‹ durch physikalische Experimente nach Erkenntnis zu streben.[139]

Unabhängig davon, ob Faust um das Ritter'sche Experiment wusste oder nicht, führt er das im zeitgenössischen Diskurs der Physik des Lichts bekannte Experiment durch, das durchaus als gelungener Nachweis der besonders in der Romantik populären Idee einer hinter augenscheinlicher Polarität verborgenen eigentlichen Dialektik gelesen werden kann, was mit einer Umkehrung einer (Farb-)Empfindung durch die Extremisierung dieser Empfindung erreicht wird.[140] Mit diesem zeitgenössischen Experiment und zusätzlich Goethes eigener Prognose der farblichen Umkehrbarkeit des Regenbogens[141] lässt sich Faust als Figur charakterisieren, deren Streben nach Erkenntnis danach, was die Welt im Innersten zusammenhält (vgl. V. 382 f.), in verschiedensten Wissenschaften (vgl. die erste Nacht-Szene in Teil I) und den von Mephisto gebotenen weltlichen Freuden keine Erfüllung gefunden hat, hier aber zu Beginn von Teil II – wohlgemerkt ohne Mephistos Einfluss – auf ›natürliche‹ Weise (vgl. die Naturmagie der Szene einerseits sowie die Schlichtheit des Experiments, auf das Faust auch zufällig stoßen könnte, andererseits) beinahe zu dieser Erkenntnis geführt hat. Doch der Text lässt offen, ob Faust das Experiment abbricht, bevor er zu dieser Erkenntnis gelangen kann, oder ob er es vollständig durchführt!

139 Vgl. Müller, Ultraviolett, S. 387 und S. 402–404 und ders., Goethes und Ritters gemeinsame Reise ins Ultraviolette, in: Goethe, Ritter und die Polarität. Geschichte und Kontroversen, hg. von Anastasia Klug u. a., Paderborn 2021, S. 87– 116, hier S. 88–91. Der Text bietet keinen Nachweis, dass Faust über das Wissen um dieses Experiment verfügt, enthält aber auch keine der These entgegenstehenden Hinweise. Festhalten lässt sich jedoch definitiv Fausts Kenntnis vieler (Natur-)Wissenschaften, die über die explizit genannten (Philosophie, Juristerei, Medizin und Theologie) offensichtlich hinausgeht, wie etwa die Beschwörung des Erdgeists in der ersten Nacht-Szene in Teil I zeigt.

140 Vgl. die entsprechende in I. erläuterte Formulierung von Daiber für die Idee der (romantischen) Weltformel.

141 Vgl. LA II.5B.1, S. 37; eine solche Farbumkehrung im Regenbogen ist entweder durch Invertierung des Himmels mit einer schwarzen Sonne vor gleißendem Hintergrund oder einer Invertierung des Auges denkbar. Hier läge letztere, von Ritter experimentell durchgeführte Variante vor (vgl. Müller, Ultraviolett, S. 405).

Ein Abbruch kann zweierlei Ursachen haben, die den Blick auf die Figur Faust massiv beeinflussen. Erstens: Faust bricht den Versuch bewusst und mit dem Wissen um das Experiment ab, was ihn als Figur charakterisieren würde, die sprichwörtlich der Wahrheit des ›Ganzen‹ nicht ins Auge schauen kann, um die er bereits weiß, da er das Ergebnis des Experiments bereits kennen müsste und ihm lediglich das eigene ›Anschauen‹, die persönliche Erfahrung fehlt. Denkbar wäre auch, dass Faust die ›Augenschmerzen‹ schlichtweg nicht aushält. Außerdem könnte Fausts Abbruch als ernstzunehmende Position im Diskurs verstanden werden. Er könnte etwa die Experimente kennen und für überzeugend befinden, aber die spekulativen Schlussfolgerungen, wie sie auch Ritter anstellt und die zeitgenössisch auch durchaus kritisiert wurden, nicht mitgehen, sondern vielmehr die Ansicht vertreten, dass letztlich das Geheimnis der Natur auch mit diesen Experimenten nicht gelüftet werden kann und er sich deshalb mit dem ›farbigen Abglanz‹ als der einzigen ›Wahrheit‹, auf die zugegriffen werden kann, gezwungenermaßen zufriedengibt und sich an ihm erfreut. Faust würde so implizit Grenzen der (zeitgenössischen) Naturwissenschaft proklamieren und die darauf aufbauenden naturphilosophischen Spekulationen problematisieren. Obwohl vom Text weder bestätigt noch negiert, ist diese erste Variante weniger plausibel, da Fausts Kernmotivation – das Erkennen, was die Welt im Innersten zusammenhält – wohl hinfällig wäre, da er um die großen Zusammenhänge, um die Dialektik des ›Ganzen‹ bereits wüsste. Schließlich verknüpft bereits Ritter das Experiment mit einem göttlichen Bewusstsein (vgl. Anm. 138). Wichtig ist hier auch, dass Faust in dieser Szene vergisst! Ob er auch seine Haltung zur Naturwissenschaft, konkret möglicherweise dieses Experiment oder die naturphilosophischen Spekulationen über die Dialektik des ›Ganzen‹ vergessen hat oder sich an sie vielleicht auch nur teilweise erinnert, ist eine Leerstelle. Jedenfalls bietet das Vergessen eine mögliche Erklärung für etwaige Inkonsistenzen in Fausts Haltung.

Zweitens: Faust führt Ritters Experiment ohne das entsprechende Wissen quasi zufällig, auf ›natürliche‹ Weise nach dem Heilschlaf der Natur durch. Ist das der Fall, inszeniert der Text diese ›natürliche‹ Weise des experimentellen Erkenntnisgewinns als die erste erfolgversprechende in der Chronologie des Textes. Wenn er unwissentlich das ›Experiment‹ zu früh wegen ›Augenschmerzen‹ abbricht, wird er als Figur präsentiert, der die Fähigkeit fehlt, den Schmerz auszuhalten, der notwendig ist, um zur Erkenntnis zu gelangen, und die nach verworrenen Irrwegen nun auf dem ›richtigen‹ Pfad kurz vor dem Ziel doch noch scheitert, ohne zu wissen, wie nah sie der Erkenntnis gekommen ist.

Nun zur Option der vollständigen Durchführung des Experiments: Faust hat lange genug in die aufgehende Sonne geblickt, um von ihr geblendet zu

werden (vgl. V. 4695–4703), und wendet sich anschließend wie Ritter der Betrachtung von Dingen zu – hier einem Regenbogen im Wasserfall –, die er Ritters Experiment zufolge in Komplementärfarben wahrnehmen müsste, was vom Text weder bestätigt noch negiert wird (vgl. V. 4715–4725).[142] Dieser Interpretation zufolge, die vom Text ausgehend genauso wie Müllers Variante möglich ist, erblickt Faust aufgrund der bewussten oder zufälligen Durchführung eines zeitgenössischen Experiments vorübergehend ›klar‹ die ansonsten verborgene Symmetrie des ›Ganzen‹, deren geheime Polarität sich durch die Komplementärfarben offenbart. Da Faust der Wissenschaft jedoch abgeschworen und sich der Magie zugewandt hat (vgl. V. 377), müsste hier mindestens eine Wiederzuwendung zur experimentellen Wissenschaft und vielleicht auch eine Zuwendung zu den darauf aufbauenden naturphilosophischen Spekulationen von der Dialektik des ›Ganzen‹ stattgefunden haben, was sich im Text allerdings genauso wenig belegen lässt wie eine Umkehrung der Farben. Genauso wenig finden sich allerdings Hinweise, die gegen diese These sprächen.

Für jede der hier gebotenen Optionen ist die Metaebene der ›Zueignung‹ und des ›Prologs‹ mitzudenken. Egal, ob Faust das Experiment bewusst oder zufällig durchführt, es abbricht oder zu Ende bringt oder die Erkenntnis nun ist, dass eine Dialektik des ›Ganzen‹ existiert oder Faust sich mit dem ›farbigen Abglanz‹ zufriedengibt beziehungsweise geben muss, letztlich erlangt Faust in dieser Szene irgendeine Form von (vorübergehender) ›Klarheit‹, deren Begründung in der Naturwissenschaft und/oder der göttlichen Macht/Gnade (vgl. Kapitel II.) liegt.

Im 5. Akt von Teil II ist ein letztes Mal der Blick auf die Lichtverhältnisse aufschlussreich. Die Szene mit Philemon und Baucis findet in der Abendsonne statt (vgl. V. 11098 und V. 11140). Während die Sonne sinkt (vgl. V. 11143), wird Fausts Verdruss über die Alten und sein Befehl an Mephisto, sie wegzuschaffen, geschildert, worauf die beiden Szenen ›Tiefe Nacht‹ und ›Mitternacht‹ folgen. In ›tiefer Nacht‹ geschieht das Verbrechen an dem Paar und während zu Beginn der Szene noch Mond und Sterne leuchten (vgl. V. 11294), bemerkt Faust auf seinem Balkon nach der Tat und dem lodernden Feuer (vgl. V. 11368 f.), dass die »Sterne bergen Blick und Schein« (V. 11378). In ›Mitternacht‹ erblindet Faust. Die Flammen, verwandt mit den ›Feuergluten‹, von denen Baucis sagt, sie würden das Werk der Kolonisation mit magisch-mephistophelischen Mitteln betreiben (vgl. V. 11123–11134), tauchen in den Fackeln wieder auf, die den ›großen

142 Da Faust wohl weniger lang als Ritter, bei dem es bis zu zwanzig Minuten waren, in die Sonne geblickt hat, erscheint es plausibel, dass Faust die vorübergehende Blindheit nicht erfahren hat.

Vorhof des Palastes‹ erhellen (vgl. vor V. 11511). Nach Fausts Tod tut sich zuerst links der ›gräuliche Höllenrachen‹ auf, aus dem die ›Flammenstadt in ewiger Glut‹ leuchtet (vgl. vor V. 11644–11647). Auf diesem Höhepunkt luziferischen Triumphes erscheint das göttliche Gegenlicht, die ›Glorie von oben, rechts‹, und überwindet die Hölle (vgl. vor V. 11676 sowie V. 11799 und V. 11727).[143]

Fausts Erblinden in eben diesem 5. Akt zeigt sich in diesem Kontext äußerst ergiebig. In ›Mitternacht‹ spricht die Sorge[144] zum trotzig aufbegehrenden und die Macht der Sorge nicht anerkennenden Faust:[145] »Erfahre sie, wie ich geschwind / Mich mit Verwünschung von dir wende! / Die Menschen sind im ganzen Leben blind, / Nun Fauste! werde dus am Ende.« (V. 11495–11498), worauf sie Faust anhaucht, der erblindet und sagt: »Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen / Allein im Innern leuchtet helles Licht: / Was ich gedacht ich eil es zu vollbringen; / […] / Laßt glücklich schauen was ich kühn ersann. / Ergreift das Werkzeug, Schaufel rührt und Spaten, / Das Abgesteckte muß sogleich geraten« (V. 11499–11501 und V. 11504–11506). Zentral ist dabei die Vorstellung vom inneren Licht, das mit dem Außen korrespondiert.[146] Michelsen weist hier auf das Kapitel zu den pathologischen Farben in der *Farbenlehre* hin, in dem Goethe in Nr. 121 schreibt: »Daß der Eindruck irgend eines Bildes im Auge einige Zeit verharre, kennen wir als physiologisches Phänomen (23), die allzulange Dauer eines solchen Eindrucks hingegen kann als krankhaft angesehen werden.«[147] Und in 122: »Je schwächer das Auge ist, desto länger bleibt das Bild in demselben. Die Retina stellt sich nicht so bald wieder her, und man kann die Wirkung als eine Art von Paralyse ansehen (28).«[148] Michelsen attestiert Faust eine solche Krankheit, in der sein ›innerliches Licht‹ (vgl. V. 6804)

143 Vgl. Michelsen, Fausts Erblindung, S. 30 f.

144 Bei Ovid ist die Nacht die mächtigste ›Nährerin‹ der Sorgen (vgl. Publius Ovidius Naso, Metamorphosen. Lateinisch – deutsch, hg. und übers. von Niklas Holzberg, Berlin und Boston 2017, Buch VIII, S. 390 f., V. 81–84.

145 Vgl. auch Schönes Formulierung: Faust sei »von Sorg-Losigkeit verblendet« (FA 7/2, S. 741).

146 Vgl. Michelsen, Fausts Erblindung, S. 27 f.; ergänzend Gaier, Kommentar zu Goethes Faust, S. 271, der zum ›verinnerlichten Licht‹ mit Blick auf die Verse 11455–11458 auf Lk 11,35 verweist, wo aufgefordert wird, darauf zu schauen, dass das innere Licht nicht Finsternis sei. Vgl. außerdem Hiob 18,5–21. Oben wurde die innere (moralische) Beleuchtungssituation bereits für *Faust I* diskutiert.

147 FA 23/1, S. 66; in Nr. 23 beschreibt Goethe, dass die »Beschaffenheit der Augen [für] die Dauer dieses Eindrucks« (ebd., S. 36) verantwortlich ist.

148 Ebd., S. 66, Nr. 28: Dass sich Bilder länger als vierzehn Minuten »auf der Retina erhielten, deutet auf äußerste Schwäche des Organs, auf dessen Unfähigkeit sich wieder herzustellen, so wie das Vorschweben leidenschaftlich geliebter oder verhaßer Gegenstände aus dem Sinnlichen ins Geistige deutet« (ebd., S. 37).

Ergebnis einer pathologischen Verblendung ist, die das Innere des Menschen in Disproportion zum Äußeren setzt. In ›Mitternacht‹ befindet sich Faust in furchtbarer Täuschung über die Außenwelt, er verliert die Beziehung zur Welt, Innen und Außen kommen nicht zusammen,[149] was sich auch mit der zeitgenössischen Psychologie fassen lässt.[150]

Wie die Lichtverhältnisse korrespondieren auch die Schauplätze mit den Ereignissen: »Fausts Blendung geschieht bei verschlossener Tür im Innern des Palastes, im Innenraum des sich isolierenden Individuums, das sich, mit Blindheit geschlagen, der Fiktion der Weltbeherrschung hingibt, in Wahrheit aber nur noch seinen letzten Gang ›ins enge Haus‹ (V. 11529) zu tun hat.«[151] Es herrschen Weltverdunkelung und Weltverengung, die mit Fausts unersättlichem Verlangen kollidieren, das sich hier vor allem in seiner grenzenlosen Augengier an exakt drei Stellen vor der Erblindung zeigt (vgl. V. 11153, V. 11239–11250 und V. 11342–11349):[152]

> Unleugbar: Faust […] sieht die Welt nicht und will sie nicht sehen. […] Seine Erblindung ist nur Folge und Ausdruck dieses Weltverhältnisses: die Augen, die das Unendliche sehen wollen, sehen nichts. […] Sein Wort steht mit dem, was getan wird, in überhaupt keiner Verbindung mehr; äußerste Illusion beherrscht ihn[.] […] Diese Disparität zwischen Wort und Tat, Form und Gehalt, Licht und Finsternis findet in der Erblindung Fausts ihr dichterisches Symbol.[153]

149 Vgl. Michelsen, Fausts Erblindung, S. 28–30; Schneider spricht von szenischer Ironie, wenn Faust in grober Sinnestäuschung die Geräusche der klirrenden Spaten der Totengräber der Arbeit an dem von ihm befohlenen Bauprojekt zuschreibt (vgl. Schneider, Das Licht der Welt, S. 103). Die interessante Verbindung der Nacht mit dem Sehen findet sich auch bei Hederich im Eintrag »Nox« (vgl. Hederich, Gründliches Mythologisches Lexikon, Sp. 1745–1747).

150 Vgl. exemplarisch das Konzept der fixen Idee bzw. des fixen Wahnsinns bei Reil, der von einer »partiellen Verkehrtheit des Vorstellungsvermögens« spricht (Johann Christian Reil, Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen, Halle 1803, S. 306). Vgl. auch Philippe Pinel, Traité médico-philosophiqué sur l'aliénation mentale, ou la manie, Paris 1801.

151 Michelsen, Fausts Erblindung, S. 31.

152 Vgl. ebd., S. 31 f.

153 Ebd., S. 34 f.

ULRIKE VEDDER

AUTOGRAPHEN UND IHRE FASZINATIONSGESCHICHTE: VON GOETHE BIS STEFAN ZWEIG

Abstracts:

Im 19. Jahrhundert stellt das Sammeln von Autographen eine verbreitete Modeerscheinung, aber auch eine philologisch motivierte Tätigkeit dar. Der Aufsatz analysiert die Literarisierung und Popularisierung des Autographensammelns sowohl anhand von zeitgenössischen Ratgebern und Handbüchern als auch anhand von Prosa und Lyrik von Goethe, Droste-Hülshoff, Lenau, James und anderen. Als ein Höhepunkt dieser Faszinationsgeschichte gilt Stefan Zweigs bedeutende Autographensammlung, die er in mehreren Essays kommentiert hat.

In the 19th century, collecting autographs represents a widespread fashion, but also a philologically motivated activity. The essay analyzes the literarization and popularization of autograph collecting on the basis of contemporary guidebooks and handbooks as well as on the basis of prose and poems by Goethe, Droste-Hülshoff, Lenau, James, and others. Stefan Zweig's important autograph collection, which he commented on in several essays, is considered a highlight of this history of fascination.

Im 19. Jahrhundert stellt das Sammeln von Autographen einerseits eine verbreitete Modeerscheinung, andererseits eine philologisch motivierte Tätigkeit dar. Autographen gelten als auratische Materialisierung eines künstlerisch-schöpferischen Geistes, und das Sammeln zählt zu jenen Leidenschaften, die für das Bürgertum in ökonomischer Hinsicht möglich und in kultureller Hinsicht identitätsbildend sind. Ausweis dessen sind die Literarisierung und die Popularisierung des Autographensammelns, wie sie sich im 19. Jahrhundert sowohl in Lyrik und Prosa, die von Autographen handeln, als auch in Ratgebern und Handbüchern, die das Sammeln von Autographen befördern und standardisieren, ablesen lassen.

Als einen Höhepunkt dieser Faszinationsgeschichte, aber auch als deren kritische Verarbeitung lässt sich jene bedeutende Autographensammlung verstehen, die Stefan Zweig seit Ende der 1890er Jahre zusammengetragen und in mehreren Essays kommentiert hat. Zweigs Sammlung umfasste – wie er in seinem Aufsatz *Meine Autographen-Sammlung* (1930) formuliert – »nicht Zufallsbriefe und Albumblätter von Künstlern, sondern nur Schriften, die den schöpferischen Geist im schöpferischen Zustande zeigen, also ausschließlich Hand-

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-007 | CC BY-NC-SA 4.0

schriften von oder aus künstlerischen Werken«.[1] Damit stellt er sich einem modischen Autographensammeln des 19. Jahrhunderts entgegen, dessen Sammelleidenschaft bloß ›Zufallsbriefen und Albumblättern‹ galt, ja sich sogar mit Schnipseln, Unterschriften oder Adressen auf Briefumschlägen zufrieden gab, solange sie nur von berühmten Persönlichkeiten stammten – obwohl doch, wie Zweig in einem weiteren Essay schreibt, »die Unterschrift bei jedem Menschen unter seinen Schriftzügen der automatischeste ist«.[2] Gegen eine solche Banalisierung wendet sich auch Thomas Carlyle 1873 in einem berühmten Albumeintrag, um den ihn eine »young Lady« gebeten hat: »Quit that of ›Autographs‹, dear young Lady; that is a weak pursuit, which can lead you to nothing considerable!«[3] Carlyle warnt hier weniger vor dem Sammeln von Autographen als vor jenem von ›Autographen‹, also von solchen Handschriften, die von vornherein als Sammelobjekte angefertigt werden – und versieht dies mit der hübschen Pointe, dass ein solcher »weak pursuit« seinerseits handschriftlich ›weak‹, nämlich mit zittrigem Bleistift, beantwortet wird.

Carlyles Kritik wie auch Zweigs Essays antworten auf den im 19. Jahrhundert breit zu beobachtenden Autographenkult, der zum einen in der Handschrift das Wesen ›großer Männer‹ und ›großer Kunstwerke‹ erkennen will, zum anderen eine auratische Vergegenwärtigung der Toten beziehungsweise der Geschichte pflegt und zum dritten eben damit auch eine ökonomische Wertschöpfung betreibt. Im Folgenden sollen zunächst diese Zusammenhänge skizziert werden, bevor im zweiten Teil das Sammeln und ›Sprechen‹ von Autographen anhand einiger Autor*innen des 19. Jahrhunderts (Goethe, Droste-Hülshoff, Lenau, James und andere) erörtert wird. Da Stefan Zweig sich in vielfältiger Weise auf diese Faszinationsgeschichte bezieht, seine Sammlung aber dezidiert durch seine Gegenwart bedingt ist, sollen im dritten Teil Zweigs Essays über Autographen sowie die Bestände und Wege seiner eigenen Sammlung in den Blick rücken.

1 Stefan Zweig, Meine Autographen-Sammlung, in: Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig. Mit kommentiertem Abdruck von Stefan Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Handschriften, bearbeitet von Oliver Matuschek, Wien 2005, S. 128–132, hier S. 128.

2 Stefan Zweig, Die Autographensammlung als Kunstwerk, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, Beilage S. 2.

3 Abbildung in Pedro Corrêa do Lago, Schriftstücke. Autographen aus sieben Jahrhunderten, Vorwort von Carlo Ginzburg, Hildesheim 2006, S. 9.

1. Autographenkult und Autographenkunde

Autographenkult und -kunde im 19. Jahrhundert sind zunächst an die Materialität und Fragilität der Handschriften gekoppelt. Denn sowohl die Auratisierung von Autographen als auch das – in populären Handreichungen zu Geschichte, Bedeutung, Handel und Aufbewahrung festgehaltene – Wissen von ihnen beziehen sich auf einen qua Papier materialisierten und gespeicherten Wert, sei dieser symbolischer, ökonomischer oder kultureller Art. Mit dem Kult des schöpferischen Individuums seit Mitte des 18. Jahrhunderts, verstärkt durch die drucktechnische Reproduzierbarkeit der Schrift und das geistige Eigentumsrecht, wird ein »zunehmend emphatischer Begriff von Literatur an die Existenz von autographen Handschriften bzw. Autorenmanuskripten«[4] gebunden. Parallel dazu wird diesen Autographen eine in ihnen ablesbare Ausdruckskraft unterstellt: der »Ausdruck eines Inneren, das nach außen, in äußerlich wahrnehmbare Bewegungen bzw. in körperliche Anzeichen umgesetzt«[5] werde, mithin auch in der Handschrift zu erkennen sei. Aus ihr, so das Ausdrucksparadigma im 19. Jahrhundert als »jener historischen Periode, in welcher der Begriff und das Phänomen des Ausdrucks aus dem diskursiven Feld der Ästhetik in jenes der Psychologie übergehen«,[6] sollen sich die Affekte und Seelenregungen der Schreibenden erkennen lassen. Die Überzeugung, dass Autographen einen Zugang zum Innenleben ihrer Verfasser*innen ermöglichen, prägt auch im 20. Jahrhundert noch Stefan Zweigs Überlegungen, selbst wenn er eine graphologische Charakterologie à la Klages' *Schrift und Charakter* (1917) ablehnt.[7]

Autographen sind im 19. Jahrhundert mithin nicht nur als Dokumente, sondern auch und vor allem als Monumente zu verstehen. Da sie ihren sterblichen Autor potentiell überdauern, können sie den Charakter von Reliquien annehmen, sind aber als nachgelassene Materialien gleichzeitig selbst fragil und gefährdet:

4 Christian Benne, Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit, Berlin 2015, S. 31.

5 Erik Porath, Medialität und Ausdruck. Zur Neubestimmung des Ausdrucksbegriffs im 18. Jahrhundert, in: Figuren des Ausdrucks. Formation einer Wissenskategorie zwischen 1700 und 1850, hg. von Tobias Klein und Erik Porath, München 2012, S. 17–47, hier S. 21.

6 Hans Ulrich Gumbrecht, Art. Ausdruck, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 1, hg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart und Weimar 2000, S. 416–431, hier S. 417.

7 Vgl. dazu Ulrike Vedder, Zur Magie der Handschrift. Stefan Zweig als Autographensammler, in: Zweigs England, hg. von Rüdiger Görner und Klemens Renoldner, Würzburg 2014, S. 141–151.

> Abgesehen von Aufteilungen und Entfremdungen der Papiere durch Familienmitglieder und Erben sind diese Schriftstücke auch in der Hand ihrer Eigentümer ständig in Gefahr: sie gehen verloren, werden absichtlich oder fahrlässig vernichtet, an Dritte weitergegeben oder verschenkt. Sofern sie mit einem hervorragenden oder berühmten Namen verbunden sind, erregen sie andererseits das Interesse der Mit- und Nachwelt und erlangen auch als Einzelstücke geringen Umfangs oder als einzelne Blätter, d. h. als Autographen im engeren Sinne, den Rang von Sammel- und Handelsgut, was ihrer Erhaltung förderlich ist, andererseits aber einer größeren Zerstreuung der Nachlaßmaterialien Vorschub leistet.[8]

Mit Blick auf Nachlassfragen gelten einzelne Autographen also nicht nur als singuläre Reliquien, sondern auch als lose Relikte, die ihren Zusammenhang verloren haben: »Jedes einzelne Autograph muß als Teil, Absprengling oder als Relikt eines Nachlasses angesehen werden, das präsumtiv mit diesem wieder zu vereinigen ist«.[9] Schauplatz einer solchen Vereinigung und zugleich weiterer Auratisierung ist bekanntlich das Archiv, das »als ein epistemischer Ort konfiguriert [wird], der einen vertraulichen Zugang zur kreativen Psyche des literarischen Autors und einen direkten Zugriff auf die intimen Prozesse der poetischen Produktion erlaube.«[10] Auch wenn Wilhelm Dilthey in seinem Aufruf *Archive für Literatur* (1889) diese als wissenschaftliche Institutionen entwirft, denkt er sie abschließend keineswegs als nüchterne Speicherstätten, sondern als »Pflegestätten der deutschen Gesinnung. Sie wären eine andere Westminsterabtei, in welcher wir nicht die sterblichen Körper, sondern den unsterblichen idealen Gehalt unsrer großen Schriftsteller versammeln würden«.[11] Aber selbst ohne nationale Überhöhung gilt: »Das Archiv konditioniert einen auratischen

8 Ingeborg Stolzenberg, Autographen und Nachlässe, in: Die Erforschung der Buch- und Bibliotheksgeschichte in Deutschland, hg. von Werner Arnold, Wolfgang Dittrich und Bernhard Zeller, Wiesbaden 1987, S. 55–89, hier S. 55 f.

9 Hans Lülfing, Autographensammlungen und Nachlässe als Quellen historischer Forschung, in: Archivmitteilungen. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Archivwesens 12 (1962), H. 2/3, S. 80–87, hier S. 81.

10 Christian Benne und Carlos Spoerhase, Manuskript und Dichterhandschrift, in: Handbuch Literatur & materielle Kultur, hg. von Susanne Scholz und Ulrike Vedder, Berlin und Boston 2018, S. 135–143, hier S. 139. Zum Verhältnis von Autographen- und Archivkunde vgl. auch Eckart Henning, Eigenhändig. Grundzüge einer Autographenkunde, Berlin 2006.

11 Wilhelm Dilthey, Archive für Literatur, in: Gesammelte Schriften, Bd. 15: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts, hg. von Ulrich Herrmann, Göttingen 1991, S. 1–16, hier S. 16.

Umgang mit Originalen«,[12] nicht zuletzt auch dank seiner Konzentrationsfunktion und der Exklusivität seiner Zugänglichkeit.

Diesseits des Archivs greifen nicht nur Zerstreuung und Verlustgefahr den Monumentcharakter von Autographen an, sondern auch deren Reduktion auf den schieren Materialcharakter des Papiers, sei es als »Mäusefraß«, sei es als recycelter Tapetenuntergrund. Davon berichtet Ludwig Bechstein in seinem populären Kompendium *Die Autographensammlungen* (1858) auf plastische Weise:

> Freude schaffend wirkt es, und hohe Hoffnungen erregend, zu erfahren, daß in diesem oder jenem verlassenen Fürstenschlosse noch vergessene fürstliche Correspondenzen in Haufen lagern, die Moder und Mäusefraß vernichtet, und die ganz umsonst oder um ein Billiges zu erlangen seien, aber traurig und tief niederschlagend ist es dann, wenn der eifrige Sammler durch Wind und Wetter nun an Ort und Stelle geeilt ist und so eben die Tüncher mit ihrer Arbeit fertig sind, des Schlosses Zimmerwände zur Unterlage für neue Tapeten mit jenem alten »nutzlosen« Papier auf Befehl der Schloßverwaltung zu überkleistern, und nun höhnisch, mauerfest und unablösbar, die autographischen Unterschriften eines Karl XII., eines Eugen von Savoyen, eines Markgrafen Louis von Baden, eines Marlborough, eines Friedrich des Großen u.A., auf den vernichteten Sammler herabschauen. – In einen Winkel hat der Hausknecht zu Staub und Mulm die abgerissenen Siegel zusammengekehrt.[13]

Dies ist umso ›vernichtender‹, als die Auratisierung der Autographen gegenüber ihrem prekären Material eine Fallhöhe erzeugt, die solche mit Bechstein'schem Erzähleffekt ausgestatteten Geschichtenkerne kennzeichnet. Diese Fallhöhe kommt in vielen Texten und Präsentationen, bis hin zu den Leuchtvitrinen heutiger Literaturmuseen, zur Geltung und trägt zum Charakter eines Autographs als Reliquie bei – sogar als »Berührungsreliquie«,[14] falls man über die Vitrinenschlüssel verfügt. Aber auch der berührungslose Blick effektiviert den Reliquiencharakter, wenn Ausstellungswert und Kultwert konvergieren:

12 Magnus Wieland, Aura – Von der Dignität zur Digitalität des Dokuments, in: Schauplatz Archiv: Objekt – Narrativ – Performanz, hg. von Klaus Kastberger, Stefan Maurer und Christian Neuhuber, Berlin 2019, S. 89–105, hier S. 99.

13 Ludwig Bechstein, Die Autographensammlungen, in: Die Wissenschaften im neunzehnten Jahrhundert, ihr Standpunkt und die Resultate ihrer Forschungen, Bd. 3, hg. von J. A. Romberg, Sondershausen 1858, S. 215–236, hier S. 234.

14 Ulrich Raulff, Wie Wolken über einem Wasser. Der Zauber der Handschrift und die Schaulust am Text, in: Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne, hg. vom Deutschen Literaturarchiv Marbach, Marbach a. N. 2006, S. 41–50, hier S. 45.

> Ein Autograph Goethes besitzt eine Aura, die das Sehen performativ rahmt: Ich sehe nicht mehr Schriftzüge, die Worte verkörpern, die ich womöglich weder lesen noch verstehen kann, sondern ich sehe Worte von Goethes Hand. Hier gewinnt der Autograph – oder die Feder des Meisters – die Aura einer Reliquie, die den Geist Goethes heraufbeschwört: ihr Ausstellungswert fällt mit ihrem Kultwert zusammen.[15]

Handelt es sich allerdings nicht um den Geist Goethes, sondern um Autographen von anderer, vielleicht weniger meisterhafter Hand, so mag ihr Schauwert geringer sein und deshalb häufig mit der Beigabe von Autorportraits verbunden werden: »Man darf vermuten, dass die Autographen – trotz ihres ideellen und materiellen Wertes – im Zeitalter des Museums als Schauobjekte vergleichsweise reizlos wirken mussten.«[16] Zugleich wird Autographen die Fähigkeit zugesprochen, ihrerseits etwas sichtbar zu machen: das Wesen des Schreibers, seinen Charakter, sein Seelenleben, seinen Geist, seine Kreativität. So bemerkt ein gängiges *Handbuch für Autographensammler* (1856), die Autographie sei eine »Liebhaberei«, die

> ihren Reiz darin findet, die sichtbaren Reliquien der Gedanken, den Ausfluss des Geistes, die sprechendsten Daguerreotypen des Seelenlebens berühmter, in jeder Beziehung hervorragender Menschen in ihren Selbstschriften, worin oft eine Zeile treffender charakterisirt [sic] als eine umfangreiche Biographie, zu sammeln, zu ordnen und für die Nachwelt als selbstredende Denkmale aufzubewahren.[17]

Neben den topischen Stichworten der »Denkmale« und »Reliquien« fällt hier die bezeichnende Formulierung von Autographen als »Daguerreotypen des Seelenlebens« ihrer Verfasser auf. Sie impliziert einen Anspruch auf Sichtbarmachung und Fixierung: Seele und Geist ›sprechen‹ aus den Autographen, so

15 Uwe Wirth, Performative Philologie, in: Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen, hg. von Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer und Bernhard Judex, Berlin und Boston 2018, S. 139–149, hier S. 146 f.

16 Frank Druffner, Handschrift und Kunstwerk. Das Marbacher Schillermuseum von 1903, in: Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2012, hg. von Hellmut Th. Seemann und Thorsten Valk, Göttingen 2012, S. 133–149, hier S. 137. Druffner ergänzt ebd.: »1842 schrieb Joseph von Radowitz, selbst ein Sammler, Autographen ›vermögen nicht, den Kunstgenuß der Sammlungen von Bildwerken zu bereiten‹.« (Zitiert wird Joseph von Radowitz, Die Autographen-Sammlungen, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1, Berlin 1852, S. 416.)

17 Johannes Günther und Otto August Schulz, Handbuch für Autographensammler, Leipzig 1856, S. III.

die emphatische Phrase im Vorwort des *Handbuchs für Autographensammler*. Voraussetzung dessen ist die Identifikation eines Autographen als Ausdruck authentischer Individualität: »Individuell sind Autographe aufgrund von Papiersorte, Siegel, Fingerabdrücken, Tinte, aufgrund des situativen Schreibaktes des Briefs und besonders aufgrund der Handschrift des Schreibers.«[18] Entgegen daraus resultierender »psychischer Deutelei« beruft sich Ludwig Bechsteins Aufsatz *Die Autographensammlungen* auf eine handfeste »Besitzesfreude« als Motivation für das Sammeln von Autographen:

> Ich finde den Hauptnutzen der Autographen durchaus nicht in psychischer Deutelei, sondern […] in der Besitzesfreude über bedeutende Autographen, in der geistigen Bilderschau wichtiger Ereignisse der Vergangenheit, in der sich vertiefenden Hingabe an den Genius solcher Männer […]. Das erhält munter, wacker und geistesfrisch, mehr als Kartentische, Billard und Lesezimmer, Bier und Tabaks-Qualm unserer Philister-Casinos […].[19]

Weil also der Sammler seine Autographen aktiv betrachtet, so dass sie »öfter umgewendet, herausgenommen und gelüftet werden«, bleibt nicht nur er selbst »geistesfrisch«; vielmehr droht auch den Autographen auf diese Weise keine Zerstörung durch »die kleinen Wühler, welche in alten Büchern und Akten oft die fürchterlichsten Verwüstungen anrichten und unter dem allgemeinen Namen Bücherwürmer (Holzlaus, Bücherlaus, Papierlaus oder Todtenuhr, Mehlkäfer, Holzbohrer, Wandscorpion u. s. w.) bekannt sind«.[20]

Neben solch anschaulichen Warnungen enthalten autographenkundliche Kompendien im 19. Jahrhundert auch Service-Kapitel zu Fragen von Handel, Auktion und Tausch, samt ausführlichen Preistabellen und Sammlerlisten. Denn das lukrative Geschäft mit Autographen hat diese – bei aller magischen Aufladung – zum »Handelsartikel mit Preisen und Preiscouranten«[21] gemacht, seit zu Beginn des Jahrhunderts in Paris erste (postrevolutionäre) Auktionen von Archivalien des *Ancien Régime* stattfanden, gefolgt von ersten Autographenkatalogen ab 1822. Gleichzeitig sind Kataloge und Auktionen aber nicht nur Mittel der Ökonomisierung, sondern auch der Dokumentation und der Übertragung, wie Stefan Zweig in seinem Aufsatz *Über Autographenkataloge* (1923) betont:

18 Jochen Strobel, Holteis Praktiken medialer Historiographie: Autographensammlung und Briefedition, in: Karl von Holtei (1798–1880). Leben und Werk, hg. von Leszek Dziemianko und Marek Hałub, Leipzig 2011, S. 333–353, hier S. 338.
19 Bechstein, Die Autographensammlungen, S. 230.
20 Günther und Schulz, Handbuch für Autographensammler, S. 140 f.
21 Bechstein, Die Autographensammlungen, S. 216.

> Erst in der jüngsten Zeit beginnt die Wissenschaft zu bemerken, […] welche Fundgruben der Forschung die zwei- oder dreitausend Autographenkataloge der letzten hundert Jahre darstellen. […] Und bald werden selbst die Bibliotheken und die Museen das bemerken, was wir seit langem wissen: daß in diesen flüchtigen Heften, die durch Jahrzehnte achtlos als Katalogmakulatur in den Papierkorb geworfen wurden, mehr atmosphärische Zeitstimmung der Geistesgeschichte steckt als in den meisten Dissertationen […].[22]

Um 1850 ist der Autographenhandel nicht nur breit etabliert, sondern wird auch mit Blick auf das Verhältnis von materiellen und geistigen Aspekten durchaus kritisch erörtert:

> Was die Preise der Autographen an sich betrifft, so fallen diese ganz in den materiellen Bereich dieser Betrachtung […]. Sie wirken aber bestimmend auch auf den geistigen Werth der Autographen, auf deren Rang in den Augen der Sammler […], abgesehen davon, daß alle solche Werthschätzung im Grunde genommen nur eine imaginäre ist, von mehr oder minder lebhaftem Besitzeswunsch, Sammeleifer u. dgl. eingegeben.[23]

Aber auch die Kriterien der Wertbemessung werden diskutiert, zum Beispiel das der ›berühmten Persönlichkeit‹, von der ein wertvolles Autograph stammen sollte. Beklagt wird, dass der »frivole Sinn der grossen Menge häufig genug die Ballettänzerin des Tages dem gelehrten Sternkundigen vorzieht« oder dass »die Prima Donna den Dichter in den Hintergrund drängt«: »Es giebt Sammler und Sammlerinnen, welche keinen Augenblick zweifelhaft bleiben würden, wenn ihnen die Wahl zwischen einer Fanny Elsler oder einem Kopernicus, zwischen der Henriette Sontag und Lessing freigelassen wäre.«[24] Dabei haben die Kompendien durchaus Verständnis für clevere Sammler, deren Ehrgeiz nicht unbedingt den gängigen moralischen Werten gehorcht – etwa wenn sie, ihre eigenen Bestände verschweigend, sich eine Handschrift schenken lassen,

22 Stefan Zweig, Über Autographenkataloge, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 100. Vgl. auch Zweigs bemerkenswerte Formulierung: »die letzte Auferstehung aller Sammlungen: die Auktion« (Stefan Zweig, Die Sammlung Morrison, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 94 f., hier S. 94).

23 Bechstein, Die Autographensammlungen, S. 219 f.

24 Günther und Schulz, Handbuch für Autographensammler, S. 197. Ähnlich kritisiert Stefan Zweig einige Jahrzehnte später in seinem Essay *Überschätzung der Lebenden* (1926) die Preis- (und damit Wert-)unterschiede, die »die klassischen, die eminenten Stücke der Vergangenheit« geringer schätzen als »das aktuell Berühmte«: »Überall siegen also glatt die minderbedeutenden Lebenden über die großen Toten« (Stefan Zweig, Überschätzung der Lebenden, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 115 f.).

obwohl sie vom selben Autor bereits ein Autograph besitzen, um solche Doubletten dann zum Tausch zu verwenden:

> Dupletten zu solchen Zwecken weiter zu geben, wären sie auch Geschenke, verdient keinen Tadel […], und wenn daher das in manchen Fällen etwas weite Sammlergewissen auf die Frage: Haben Sie schon eine Handschrift von N. N.? schweigt, statt ja zu sagen, und sich eine angenehme Duplette schenken läßt, muß Keiner darüber grämeln […].[25]

Sowohl der lukrative Handel mit Autographen als auch ihr hochwertiges kulturelles Kapital rufen Diebe und Fälscher auf den Plan, die ihrerseits in der Autographenkunde verzeichnet werden. So hält das *Handbuch für Autographensammler* fest: »Im Jahre 1851 erschien in Paris ein Katalog aller in den Bibliotheken Frankreichs seit einer Reihe von Jahren gestohlenen Doubletten, Manuscripte und Autographen, gewissermassen eine Criminalistik der Literärgeschichte«.[26] Zudem bietet es eine 25-seitige Rekonstruktion »des gegen den Architecten Georg Heinrich Karl Jakob Victor v. Gerstenbergk in Weimar geführten Monstreprocesses«[27] aus dem Jahr 1856 wegen seiner berühmt gewordenen Fälschung von Schiller-Autographen.[28] Nicht zufällig ist es Schiller, dessen Handschrift gefälscht wird, ist doch die Jagd nach den verehrten ›Schiller-Schnipseln‹[29] geradezu legendär. Und obwohl Autographenkunde und -handel um 1850 längst etabliert sind, werden weiterhin Schiller-Autographen zerschnitten, wie die bekannte Anekdote um Hans Christian Andersen erzählt, der 1846 in Jena von Schillers Schwägerin einen autographen Abschnitt erhält;[30] Ähnliches berichtet Stefan Zweig von Heine-Autographen.[31]

25 Bechstein, Die Autographensammlungen, S. 219.
26 Günther und Schulz, Handbuch für Autographensammler, S. 180.
27 Ebd., S. 31.
28 Vgl. dazu Anne-Kathrin Reulecke, Täuschend, ähnlich. Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Literatur und Wissenschaften. Eine philologisch-kulturwissenschaftliche Studie, Paderborn 2016, S. 149–151.
29 Kurt Wölfel, Kleinste Teile. Schiller-Schnipsel, in: Unterm Parnass. Das Schiller-Nationalmuseum, hg. von Heike Gfrereis und Ulrich Raulff, Marbach a. N. 2009, S. 40–43.
30 Am 11. Februar 1846 schreibt Andersen an Edvard Collin: »Stellen Sie sich vor, die alte Frau Wolzogen schnitt ein Stück aus Schillers Manuskript zum Wilhelm Tell, damit ich seine Handschrift haben könnte.« (Zit. nach Kai Sina und Carlos Spoerhase. Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung, in: Zeitschrift für Germanistik 23 (2013), H. 3, S. 607–623, hier S. 608.)
31 »Die Reinschrift [von Heines *Wintermärchen*, U. V.] ist unversehrt in den Besitz der Kaiserin Elisabeth gelangt, das Brouillon dagegen verwendete der Erbe des Nachlasses,

Auch Zweigs Sammlung enthält eine Schiller-Fälschung, nämlich eine Buchbestellung, die zunächst als Schiller-Autograph galt; auf der Rückseite hat Stefan Zweig vermerkt: »Gerstenbergische Fälschung! StZ.«[32] Zwar hält er in seinem Essay *Von echten und falschen Autographen* (1927) fest, die Fälschung von Autographen sei »verhältnismäßig sehr selten«, denn die einfache Nachahmung eines Billets oder einer Unterschrift lohne sich finanziell nicht, während die Fälschung einer aufwändigen Handschrift kaum verkäuflich sei: »Denn beinahe jedes bedeutende Autograph hat seine lebendige Geschichte, seine Biographie und sein Pedigree«; zudem stelle »der Autographenhandel ein sehr feinnerviges Instrument« für das plötzliche Aufkommen bis dato unbekannter Handschriften dar, so dass beispielsweise Gerstenberg rasch aufgeflogen sei.[33] In die Autographen- und Rechtsgeschichte eingegangen sind allerdings doch sehr erfolgreiche Fälscher (mit angeblich 27.000 gefälschten Autographen besonders effektiv, wenngleich plump: Denis Vrain-Lucas), und das *Handbuch für Autographensammler* rückt das Problem an vordere Stelle, ins zweite Kapitel mit dem Titel »Natur der Autographen. Autographenfälschungen«, das wiederum eine Fülle von Geschichtenkernen enthält und bei aller aufklärerischen Absicht damit der Auratisierung von Autographen zuarbeitet.

Ludwig v. Embden, zu Geschenken an Verehrer und Besucher; aufs Geratewohl schenkte er dem oder jenem eine Seite, manchem schnitt er mit der Schere bloß vier oder acht Zeilen heraus und wüstete so im lebendigen Manuskript mit der gleichen Unbesorgtheit, wie etwa die Wolzogens in dem von Schillers ›Wilhelm Tell‹ oder der andere Bruder Heines, Maximilian, in den ›Memoiren‹.« (Stefan Zweig, Eine Faksimileausgabe von Heines »Deutschland, ein Wintermärchen«, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 91–93, hier S. 92.)

32 Stefan Zweig digital, hg. vom Literaturarchiv Salzburg, https://stefanzweig.digital/o:szd.autographen/sdef:TEI/get?locale=de#SZDAUT.992 (3.3.2022).

33 Stefan Zweig, Von echten und falschen Autographen, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 118 f., hier S. 118. Tatsächlich enthielt Zweigs Sammlung nur wenige Fälschungen, wie Oliver Matuschek im Kommentar zu Zweigs Essay anmerkt: »Neben einem angeblichen Autograph Casanovas […] und einem weiteren Giorgio Vasaris […] waren es vor allem einige Manuskripte Johann Sebastian Bachs […], die sich als Abschriften von fremder Hand erwiesen« (ebd., S. 154).

2. Spektrale Gegenwart und aufdringliche Blicke: Inszenierungen des Autographenkults im 19. Jahrhundert

Nicht zufällig ist Goethe von Stefan Zweig als der »Vater der deutschen Autographensammler«[34] bezeichnet worden, umfasste doch Goethes Sammlung – angelegt ab 1805 – rund 2.000 Stücke, darunter viele berühmte Namen. Allerdings bescheinigt Zweig dieser Sammlung »verhältnismässig sehr schlechte[ ] Resultate«,[35] denn im Unterschied zu Zweig interessierte Goethe sich nicht für den Inhalt der Handschriften: Seiner Sammlung liegt kein »archivarisches Interesse, also das Besitzen und Bewahren von Wissen, zu Grunde […]. Goethe liest die Texte nicht.«[36] Es geht ihm mithin nicht um den historischen oder künstlerischen Gehalt des Geschriebenen; ebenso ist die materielle Qualität der Autographen für ihn kein Auswahlkriterium. So sammelte Goethe durchaus auch zerrissene Blätter und ließ beispielsweise durch die Vermittlung des Weimarer Ministers Christian Gottlob von Voigt »historisch interessante Unterschriften für seine Sammlung aus den Akten des Herzoglichen Archivs herausschneiden«;[37] zudem beschriftete er die Autographen seinerseits, indem er »den Autornamen in roter Tinte auf dem Blatt selbst zu verzeichnen«[38] pflegte.

Was seine Sammlung hingegen motiviert, ist die Vergegenwärtigung der Toten und der Abwesenden qua Autograph, als seien sie in ihrer Handschrift präsent. So formuliert Goethe in einem Brief 1812: »[…] da mir die sinnliche Anschauung durchaus unentbehrlich ist, so werden mir vorzügliche Menschen durch ihre Handschrift auf eine magische Weise vergegenwärtigt«.[39] Damit ruft Goethe einen Topos auf, an den auch Stefan Zweig anschließen wird: sei es durch dieses Goethe-Zitat, das Zweig in seinen Essays mehrfach anführt,[40]

34 Stefan Zweig, Die Welt der Autographen, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 103–107, hier S. 106.

35 Zweig, Die Autographensammlung als Kunstwerk, Beilage S. 5.

36 Sebastian Böhmer, Die Magie der Handschrift. Warum Goethe Autographe sammelte, in: Zeitschrift für Ideengeschichte 5 (2011), H. 4, S. 97–110, hier S. 105.

37 Günther Mecklenburg, Vom Autographensammeln. Versuch einer Darstellung seines Wesens und seiner Geschichte im deutschen Sprachgebiet, Marburg 1963, S. 13.

38 Sebastian Böhmer, Aus Goethes Autographensammlung, in: Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen, hg. von dems. u. a., Weimar, Berlin und München 2012, S. 278.

39 Johann Wolfgang von Goethe, Brief an Friedrich Heinrich Jacobi vom 10. Mai 1812, in: Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 133 Bde., Weimar 1887–1919 [abgekürzt: WA], Abt. IV, Bd. 23, S. 6.

40 Vgl. Stefan Zweigs Essays *Bericht über ein Goethe-Museum (Der Katalog der Sammlung Kippenberg)*, *Die Welt der Autographen* und *Sinn und Schönheit der Autographen*.

sei es in seinem Essay *Handschriften als schöpferische Dokumente* (1926), wo er zustimmend von den »›Lebensspuren‹, wie Goethe, der erste Liebhaber, die Autographen nannte«,[41] spricht. Autographen gewinnen für Goethe ihren Wert also, wie er selbst in einem weiteren Brief 1811 schreibt, durch das magische Versammeln der »Geister der Entfernten und Abgeschiedenen«.[42] Stefan Zweig setzt in seinem Aufsatz *Die Welt der Autographen* (1923) gleichsam hier an, wenn er formuliert, dass »ein geistiges und geisterhaftes Leben von diesen abgestorbenen Blättern in uns überklingen [kann], ein Gefühl fast spektraler Gegenwart, wie sie wohl kein anderes Medium der Beschwörung ähnlich körperhaft erreicht.«[43] Sowohl »geisterhaft« als auch »körperhaft« zeigt sich hier die Denkfigur einer ›spektralen Gegenwart‹: das paradoxe Phänomen einer Vergegenwärtigung der Toten in ihren Autographen.

In ihrem Gedicht *Das Autograph* (1842) entwirft Annette von Droste-Hülshoff ebenfalls eine spektrale Gegenwart. Es ist das erste von vier Gedichten innerhalb eines Rahmens, den eine sechsstrophige Exposition eröffnet und einige Verse beschließen, betitelt *Ein Sommertagstraum*. In den einleitenden Strophen der Exposition liegt ein Ich in der drückenden Schwüle eines herannahenden Gewitters »auf grünen Sofakissen, / Das Haupt von wüstem Schmerz zerrissen«,[44] in einem Zustand zwischen Wachen und Schlafen: »Um mich Geschenke, die man heute / Zu meinem Wiegenfest gesandt, / Denare, Schriften, Meeres Beute« (V. 9–11). Dann beginnen die Geburtstagsgeschenke sich zu verlebendigen und sprechen aus der Ich-Perspektive: In den vier Gedichten *Das Autograph*, *Der Denar*, *Die Erzstufe* und *Die Muschel* erzählen die Dinge ihre jeweilige Geschichte; es handelt sich also um sogenannte *it-narratives*, wie sie ab circa 1750 in Mode waren.[45]

In *Das Autograph* erzählt also das Autograph in neun Strophen, wie und wo es geschrieben wurde. Dabei beobachtet das zunächst noch unbeschriebene Blatt seine Umgebung – einen prachtvollen Raum – von seiner Position im Fach eines Schreibtischaufsatzes aus, erst die Objekte im Saal, dann die nahen

41 Stefan Zweig, Handschriften als schöpferische Dokumente, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 117.

42 Johann Wolfgang von Goethe, Brief an Sulpiz Boisserée vom 17. Dezember 1811 (WA IV, 22, S. 221).

43 Zweig, Die Welt der Autographen, S. 103.

44 Annette von Droste-Hülshoff, Ein Sommertagstraum, in: Dies., Sämtliche Werke, Bd. 1: Gedichte, hg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler, Frankfurt a. M. und Leipzig 2004, S. 127–135, V. 6 f. (im Folgenden Versangabe im Text).

45 Vgl. bspw. British It-Narratives 1750–1830, 4 Bde., hg. von Mark Blackwell, London 2012.

Dinge auf dem Schreibtisch: Streubüchse und Tintenfass. Schließlich erblickt es einen Mann mit »Lockenkaskaden« (V. 87), der zu schreiben beginnt, wobei seine Manschetten über die marmorne Tischfläche rascheln und im Papier eine Resonanz erzeugen (»Das summt und säuselte mir wie im Traum«, V. 93) – offenbar, weil das Papier selbst aus Spitzenmanschetten beziehungsweise seidenen Lumpen[46] hergestellt wurde: »Als sei ich einst ein seidener Schaum, / Eine Spitzenmanschette gewesen.« (V. 95 f.) Die Materialität des Schreibakts, ja der gesamten Szenerie wird in jedem Vers der ersten sechs Strophen des Gedichts betont, indem alle dinglichen Elemente der Szene genau beobachtet werden und zudem ihre sinnliche Wahrnehmung in den Vordergrund rückt.[47] Der Objektcharakter auch des Papiers selbst wird nochmals hervorgehoben, bevor in den letzten drei Strophen seine Verlebendigung qua Beschriftung erfolgt: Als »ein Andrer«, vor dem der Schreiber das Knie beugt, das Blatt aus dem Fach nimmt, betont es erst noch seinen Status als bloßes Objekt: »es zupft mich, – ich falle, ich falle! – / Da liege ich hülflos gebreitet« (V. 101 f.). Dann aber wird es beschrieben, wobei die Tinte als Lebenselixier (»Ichor«) fungiert: »Licht! Leben! durch die Fasern gießt / Gleich Ichor sich der Menschengeist; […] Gedankenwelle schwillt und kreißt« (V. 105–108). Doch nicht nur das Papier wird belebt, auch andere sofortige Effekte eines machtvollen Schreibens werden vermerkt: »Und Schiffe, schwer von Proviant, / Ziehn übers Meer vom Nordenstrand.« (V. 111 f.) Denn das Autograph, so stellt sich am Schluss heraus, wurde von einem neu proklamierten König verfasst, von »Theodor' il primo, re di Corsica« (V. 120).

Droste-Hülshoffs Gedicht bezieht sich auf einen Brief des westfälischen Adligen und Abenteurers Theodor von Neuhoff, in dem er von seiner Proklamation zum König von Korsika 1736 berichtet. Dieser Brief zählt zu Droste-Hülshoffs eigener Autographensammlung und wird hier zum Sprechen gebracht, genauer: Die Handschrift redet nicht nur, sie dichtet. Das Gedicht inszeniert das Autograph auf einerseits phantastische, andererseits materialitätsbetonte Weise, mithin ›geisterhaft‹ und ›körperhaft‹ zugleich. Wenn am Ende von *Ein Sommertagstraum* der Rahmen geschlossen wird und das lyrische Ich nach einem erfrischenden Regen erwacht, dann geht damit keine Vereindeutigung dieser

46 Als »Lumpen« bezeichnet der Denar im Folgegedicht das Autograph: »Du glattgeschlagner Lumpen« (V. 124).

47 Vgl. z. B.: »Sieh! drüben der Türen Paneele, breit, / Geschmückt mit schimmernden Leisten! / Wie hab' ich geflattert und mich gefreut, / Wenn leise knarrend sie gleißten!« (V. 81–84) Oder: »Und über mich die dintige Galle / Wie Würmer krimmelt und gleitet.« (V. 103 f.)

spektralen Gegenwart einher. Vielmehr bleibt etwas von der inszenierten Lebendigkeit an den Dingen haften: »Vom blanken Erzgewürfel traf / Mein Aug' ein Leuchten, schmerzlich flirrend, / Und in des Zuges Hauche schwirrend / Am Boden lag das Autograph.« (V. 261–264) Als begeisterte Sammlerin und erfahrene Autorin weiß Droste-Hülshoff um die Bedeutung der Materialität und um das Auratisierungspotential von Autographen, beides bringt sie hier ins Spiel. Dass damit eine gewisse – auch selbstreflexive – Distanz zur Aufladung von Handschriften einhergeht, zeigt sich im Folgegedicht *Der Denar*, an dessen Beginn der Denar sich über das so bedeutungsvolle Autograph lustig macht.

Stefan Zweigs seinerseits bedeutungsvolle Briefformulierung »Ich sehne mich sehr nach Annette«[48] nimmt keinen Bezug auf ihr Gedicht oder auf Droste-Hülshoffs eigene Autographensammlung, sondern bezeichnet eine empfindliche Lücke in seiner Sammlung: »[…] ein Manuskriptblatt von der Droste fehlt mir und ich würde *jedes* Opfer, auch ein hoch valutarisches bringen, um es in meinen Besitz zu bekommen. […] Sie und Lessing sind die einzigen, die von allen Deutschen fehlen.«[49] Zweig zielt dabei nicht einfach auf eine Vervollständigung seiner Sammlung als Selbstzweck, sondern auf eine bewunderte Autorin sowie auf das Erkennen ihres spezifischen Schaffensprozesses. Für dieses Erkenntnisinteresse – das eine grundsätzliche Motivation für Zweigs Sammlung darstellt – nutzt er in seinem Essay *Sinn und Schönheit der Autographen* das Bild des Jägers:

> So wie der Jäger aus flüchtigster Fußspur den Weg des Wildes erkennen kann, so vermögen wir manchmal dank der Autographen, da sie Lebensspuren, Schaffensspuren sind, den Prozeß der Gestaltung zu verfolgen, und darum haben sie […] eine so ungeheure Bedeutung für unsere Erkenntniswelt.[50]

Der Jäger als Spurenleser wäre demnach ebenso mit dem Philologen verwandt wie jener Autographensammler, der die »Schaffensspuren« künstlerischer Produktion und damit deren »genetischen Prozeß«[51] – so Zweigs Formulierung in *Meine Autographen-Sammlung* – ins Zentrum seines Sammlungsinteresses stellt. Ein solcher Spurenleser ist keinesfalls verwandt mit jenem Autographen-

48 Stefan Zweig, Brief an Fritz Adolf Hünich vom 1. August 1923. Zit. nach Oliver Matuschek, Ich kenne den Zauber der Schrift. Stefan Zweig als Autographensammler, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 5–88, hier S. 36.

49 Ebd. Herv. im Orig. Der Lückenschluss gelingt Stefan Zweig 1924, als er ein zweiseitiges Droste-Autograph mit vier Gedichten erwerben kann.

50 Stefan Zweig, Sinn und Schönheit der Autographen, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 136–140, hier S. 137.

51 Zweig, Meine Autographen-Sammlung, S. 128.

jäger, der nur auf Mode und Prominenz setzt, wie ihn beispielsweise Miss Cuzzle in Thomas Manns – die Autorenphilologie ironisierendem[52] – Roman *Lotte in Weimar* (1939) verkörpert, die »immerfort auf der Fahndung nach Sternen der Zeitgeschichte« ist, um diese »nebst der beglaubigenden Unterschrift des Modells« zu zeichnen.[53] Hundert Jahre vor Thomas Mann nimmt auch Nikolaus Lenau einen Autographenjäger aufs Korn. In seinem Gedicht *Einem Autographensammler* (1842) wird tatsächlich zunächst ein Jäger beschrieben: »Fährtenkundig, kennt der schlaue / Jäger aus der Spur im Schnee / Von dem Hirsche, Wolf und Reh / Die verräterische Klaue.«[54] Wenn er dann vom »Pedeskript des Wildes« (V. 5) und von der »Kontur des Klauenbildes« (V. 8) spricht, ist die spöttische Wendung gegen autographenkundliche Grundbegriffe wie ›Manuskript‹ und ›Handschriftenbild‹ offensichtlich, die schließlich in der vierten und letzten Strophe expliziert wird: »Meinst du, Autographenheger, / Daß dein Blick in dieser Schrift / Spuren meines Geistes trifft, / Wie das Wild beschleicht der Jäger?« (V. 13–16) Es geht also nicht nur um das Erjagen von Autographen, sondern auch um die Interpretation von Handschriften als Ausdruck des »Geistes« ihrer Verfasser*innen. Während der Jäger »[a]us dem Schnitt der Fährtenränder« (V. 9) ablesen kann, ob das verfolgte Tier ein »Spießer oder Sechzehnender« (V. 12) ist, zielt der graphologisch motivierte Autographensammler auf das Erkennen der Persönlichkeit eines Autors, wogegen Lenaus Gedicht sich offensichtlich zur Wehr setzt.

Goethe wusste sich bekanntlich auf andere Weise gegen solche Jäger zu wehren: durch »die Allhelferin der Lithographie«.[55] Dank dieser Reproduktionstechnik konnte er Manuskripte faksimilieren lassen, um so den zahlreichen Wünschen an ihn um »ein handschriftlich Blättchen« entsprechen zu können,

52 Vgl. das Ironie-Kapitel zu Thomas Manns *Lotte in Weimar* in: Alexander Nebrig, Disziplinäre Dichtung. Philologische Bildung und deutsche Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Berlin und Boston 2013, S. 212–216. Nebrig betont, Manns Roman sei »tatsächlich eine Auseinandersetzung mit der Philologie, von dieser her erst begreifbar; nur will er […] ihren Diskurs und ihre Praxis *ad absurdum* führen. Thomas Mann würde sagen: ironisieren.« (S. 215; Herv. im Orig.)

53 Thomas Mann, Lotte in Weimar, Frankfurt a. M. 1997, S. 37. Vgl. auch Stefan Zweigs Rezension, die v. a. Weimar als das ›andere Deutschland‹ in Manns Exilroman fokussiert (Stefan Zweig, Thomas Mann: Lotte in Weimar, in: Ders., Begegnungen mit Büchern, Frankfurt a. M. 1983, S. 130–132).

54 Nikolaus Lenau, Einem Autographensammler, in: Ders., Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 1: Gedichte, hg. von Eduard Castle, Leipzig 1910, S. 222 f., V. 1–4 (im Folgenden Versangabe im Text).

55 Johann Wolfgang von Goethe, Brief an Johann Jacob und Marianne von Willemer vom 10. Juli 1830 (WA IV, 47, S. 145).

ohne andauernd »irgend ein Sprüchlein« verfassen zu müssen.[56] Über eine solche praktische Entlastung hinaus konnte er auf diese Weise aber auch den »indezenten Blick«[57] der Autographenjäger abwehren, die in der Originalhandschrift Genius und Charakter entziffern wollen:

> Die technische Zurichtung [der Lithographie] […] versperrt dem Leser den Blick auf das Original. […] Sind bereits die eigenhändig vorgenommenen Reinschriften Immunisierungen gegen diesen aufdringlichen Blick, […] so verstärkt die technische Zurichtung noch jenen Effekt der Zurschaustellung des Schreibakts einerseits, andererseits aber seine Aufhebung im Werk, das objektiv und öffentlich geworden ist.[58]

Dass eine solche »technische Zurichtung« wiederum magische Effekte zeitigt, hat Goethe selbst in einem Brief festgehalten: »Von den zugesagten lithographirten Blättchen liegt eine Parthie bey. Sie haben für mich selbst etwas Magisches, denn ich habe sie geschrieben und nicht geschrieben.«[59] Aber auch jenseits dessen tat die technische ›Immunisierung‹ dem unverdrossenen Autographensammeln keinen Abbruch, zählte doch ein lithographiertes Faksimile der Handschrift Goethes beispielsweise auch zu Eduard Mörikes Sammlung, von dem wiederum der einschlägige Autographen-Vers stammt: »Sei, was er schrieb auf das Blatt, auch nur ein Wörtchen, es haftet / Doch von dem Leben des Mannes immer ein Teilchen daran.«[60]

Dass am Autograph ein Stück Leben seines Autors beziehungsweise seiner Autorin haftet, ist offenbar unwiderlegbar – und dass ein Autographensammler an diesem Leben partizipieren kann, wird immer wieder als eine entscheidende Motivation des Sammelns genannt. Deren kritische Inszenierung ist das zentrale Movens von Henry James' Roman *The Aspern Papers* (1888). Im Mittelpunkt steht ein Literaturhistoriker, der als Herausgeber des längst verstorbenen fiktiven Dichters Jeffrey Aspern fungiert und als Ich-Erzähler von seiner Jagd nach unbekannten Manuskripten seines verehrten »god« berichtet, als dessen

56 Ebd.

57 Jens Loescher, Schreiben. Literarische und wissenschaftliche Innovation bei Lichtenberg, Jean Paul, Goethe, Berlin und Boston 2014, S. 367.

58 Ebd.

59 Johann Wolfgang von Goethe, Brief an Sulpiz Boisserée vom 23. Juli 1830 (WA IV, 47, S. 155 f.). Vgl. auch Helmut Sembdner, »Ich habe sie geschrieben und nicht geschrieben«. Goethes magische Blättchen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 30 (1986), S. 1–21.

60 Zit. nach Mecklenburg, Vom Autographensammeln, S. 52.

»worshipper« er sich versteht.[61] Dabei stößt er in Venedig auf eine uralte Frau, die – weil sie als junge Frau angeblich Asperns Geliebte war – noch Briefe von Aspern haben könnte, die der Herausgeber einerseits als »documents« (S. 35) bezeichnet, andererseits als »sacred relics« (S. 43), als heilige Reliquien. Diese Handschriften möchte er nicht nur dem bereits bekannten Nachlass des Dichters hinzufügen, sondern seinem eigenen Leben einverleiben, das er so als ›Fortsetzung‹ von Asperns Leben begreifen könnte: »they made my life continuous, in a fashion, with the illustrious life they had touched at the other end.« (S. 43)[62] Die gewünschte Nähe zu Aspern ist durchaus erotisch konnotiert, wenn der Erzähler den verehrten Dichter als »one of the most genial men and one of the handsomest« (S. 6) kennzeichnet, und so sehnt er sich nicht nur nach Asperns Autographen, sondern auch nach seinen Blicken und Berührungen. Dafür sucht er nun die Nähe der alten Frau, die den Dichter noch gesehen und berührt haben soll, »to look into a single pair of eyes into which his [Aspern's, U. V.] had looked or to feel a transmitted contact in any aged hand that his had touched.« (S. 8)[63] Dass der Erzähler letztlich weder Briefe noch Blick oder Berührung erringt, hat er seinem blinden Jagdfieber zuzuschreiben, während die alte Frau ihm an klarsichtiger Raffinesse weit überlegen ist. Als er die von ihr nahegelegte Eheschließung mit ihrer Nichte verweigert – angesichts der Ehepläne erscheinen ihm die versprochenen Handschriften nurmehr als »a bundle of tattered papers« (S. 137) und »crumpled scraps« (S. 138) –, behauptet die Nichte, alle Handschriften verbrannt zu haben: »I've destroyed the papers. […] It took a long time – there were so many.« (S. 142 f.) Ob es die Autographen je gab, und wenn ja, was sie enthielten, bleibt unklar: »sacred relics« oder »crumpled scraps«?

61 Henry James, The Aspern Papers, in: The Novels and Tales of Henry James. New York Edition, Bd. 12, New York 1908, S. 1–143, hier S. 5 f. (im Folgenden Seitenzahl im Text). Dass es im Roman auch um die männlichen Fetischisierungen eines patrilinear gedachten Kulturerbes geht, ist Thema in: Ulrike Vedder, Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts, München 2011, Kap. 5.1.

62 Vgl.: »in gewisser Weise machte[n] sie mein Leben zu einer Fortsetzung des berühmten Lebens, das sie an ihrem anderen Ende berührt hatte« (Henry James, Asperns Nachlaß, übers. von Barbara Ostrup, Frankfurt a. M. und Berlin 1996, S. 50).

63 Vgl.: »[…] in ein einziges Augenpaar zu blicken, in das auch er [Aspern, U. V.] geblickt hatte, oder durch den Druck einer gealterten Hand, die die seine berührt hatte, das Gefühl eines indirekten Kontakts zu erhalten« (ebd., S. 10).

3. Die Suche nach dem schöpferischen Augenblick: Stefan Zweigs Autographensammlung und Essays

In vielfältiger Weise bezieht sich Stefan Zweig auf diese für das 19. Jahrhundert skizzierten autographenkundlichen Überlegungen und Praktiken. Sowohl in der Geschichte seiner eigenen Sammlung als auch in Zweigs Schriften lässt sich das genaue Ausbuchstabieren seiner Autographenfaszination beobachten; Sammlungspraxis und Schreiben stehen in enger Verbindung.[64] Dies betrifft nicht nur sein in Aufsätzen festgehaltenes Nachdenken über künstlerische Kreativität und die Ökonomie des Schreibens, wie er es anhand seines Autographenstudiums entwickelt hat. Vielmehr fungieren die Autographen auch als Quellenmaterial für Zweigs historisch-biographische Studien,[65] zudem tauchen sie als verschobenes Motiv in den Erzählungen *Die unsichtbare Sammlung* (1925) und *Buchmendel* (1929) auf.[66]

In Zweigs umfangreicher Sammlung finden sich auch Autographen aller bisher angesprochenen Autor*innen: Hans Christian Andersen (ein Gedicht mit Übersetzung), Thomas Carlyle (ein Fragment aus *History of Friedrich II*), Annette von Droste-Hülshoff (ein Manuskript mit vier Gedichten), Johann Wolfgang von Goethe (unter anderem ein Fragment aus *Faust II*, Gedichte, Zeichnungen und eine Locke), Heinrich Heine (Gedichte sowie ein Fragment aus *Deutschland. Ein Wintermärchen*), Nikolaus Lenau (Gedichte und ebenfalls eine Locke), Thomas Mann (das Manuskript der Erzählung *Die Hungernden*), Eduard Mörike (ein Gedicht), Friedrich Schiller (unter anderem Xenien, Fragmente aus *Don Carlos* und *Wilhelm Tell* sowie die genannte Gerstenberg-Fälschung) – nur Henry James fehlt, zu dem Zweig offenbar keine Verbindung

64 Zweigs Sammlung ist sogar als »an integral part of Zweig's literary work« bezeichnet worden (Harry Zohn, Stefan Zweig as a Collector of Manuscripts, in: The German Quarterly 25 (1952), H. 3, S. 182–191, hier S. 182).

65 Karl Ecker betont den enzyklopädischen Gestus der Sammlung in Verbindung mit jenem des »Versuchs einer Typologie des Geistes«, den Zweig anhand von Balzac, Dickens, Dostojewski und anderen unternommen hat (Karl Ecker, Die Sammlung Stefan Zweig, in: Die Österreichische Nationalbibliothek, hg. von Josef Stummvoll, Wien 1948, S. 321–330). Vgl. auch: »Dementsprechend sind von beinahe allen Personen, mit denen Zweig sich in seinen historischen Biografien und Essays beschäftigt hatte, auch Autographen in seiner Sammlung vorhanden gewesen.« (Oliver Matuschek, Autographensammlung, in: Stefan Zweig Handbuch, hg. von Arturo Larcati, Klemens Renoldner und Martina Wörgötter, Berlin und Boston 2018, S. 618–623, hier S. 622.)

66 Zu einer weiteren Erzählung mit dem Arbeitstitel *Autographennovelle* liegen Notizen vor (vgl. Matuschek, Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 56).

hatte.[67] Neben einer Vielzahl hochrangiger literarischer Manuskripte sammelte Zweig Autographen von musikalischen Werken, Briefen, Essays und Reden; insgesamt umfasste seine Autographensammlung im Laufe seines Lebens circa 1.000 Exemplare. Darüber hinaus besaß er auch bildkünstlerische Arbeiten von literarischen Autoren[68] sowie besondere Objekte wie zum Beispiel Beethovens Schreibpult, Violine und Geldkassette. Und nicht zuletzt trug er eine umfangreiche Fachbibliothek zu Autographen zusammen, darunter vor allem Autographenkataloge und Handbücher, die Mitte der 1930er Jahre circa 4.000 Bände umfasste.[69]

Die Autographen hat Stefan Zweig seit Ende der 1890er Jahre erworben und geschenkt bekommen, getauscht und ersteigert, wiederum verkauft und verschenkt.[70] Dank finanziellen Wohlstands, schwerpunktsetzender Auswahlkriterien und glücklicher Zufälle, aber auch dank eines ausgedehnten Netzwerks von Autor*innen, Sammler*innen, Antiquariaten, Auktionshäusern und Fachzeitschriften entwickelte Zweig eine herausragende Sammlung. Deutlich wird hier nicht nur, dass jede Sammlung »zugleich gezieltes und kontingentes Resultat einer wissenschaftlichen und kulturellen Praxis ist«,[71] sondern auch die netzwerkrelevante Bestimmung von Autographen als »Grenzobjekte«, das heißt als »Medien der Übersetzung« zwischen unterschiedlichen Akteuren und Gruppen.[72]

Jenseits bloßen Habenwollens betrachtete Zweig seine »Autographensammlung als Kunstwerk«, so der programmatische Titel eines seiner Essays – als ein Kunstwerk also, »das er geschaffen hatte und in dem große Namen und berühmte Texte und Lieder eine so bedeutende Rolle spielten wie eine geglückte

67 Vgl. den akribischen Katalog der Zweig'schen Sammlung von Matuschek, Ich kenne den Zauber der Schrift sowie das Portal des Literaturarchivs Salzburg, das u.a. Stefan Zweigs Autographen- und Bibliotheksbestände verzeichnet: https://www.stefanzweig.digital/o:szd.autographen (14.3.2022).

68 Vgl.: »some Goethe drawings, a small landscape by Stifter, and two drawings by William Blake« (Zohn, Stefan Zweig as a Collector of Manuscripts, S. 188).

69 Vgl. Matuschek, Autographensammlung, S. 619.

70 Vgl. die ausführliche Geschichte der Sammlung von Matuschek, Ich kenne den Zauber der Schrift. Vgl. auch die Angaben in Zohn, Stefan Zweig as a Collector of Manuscripts sowie Ernst Meyer-Camberg, Handschriftensammeln. Zweck, Sinn und Gestaltung. Vortrag gehalten im Freien Deutschen Hochstift Frankfurt a. Main 8.12.1971, München 1972, S. 24 f.

71 Anke te Heesen und E.C. Spary, Sammeln als Wissen, in: Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung, hg. von dens., Göttingen 2001, S. 7–21, hier S. 8.

72 Erika Thomalla, Carlos Spoerhase und Steffen Martus, Werke in Relationen. Netzwerktheoretische Ansätze in der Literaturwissenschaft. Vorwort, in: Zeitschrift für Germanistik 29 (2019), H. 1, S. 7–23, hier S. 19.

Passage in einem selbstverfaßten Buch«.[73] Eine Autographensammlung nicht nur als »ein Museum, eine Galerie, eine geistige Architektur und ein wissenschaftliches Kompendium«,[74] sondern als Werk, ja als Kunstwerk zu begreifen, impliziert einen kreativen Umgang mit Materialitäten, Ordnungsmustern, Sammlungskriterien und dem kulturellen Archiv. Hinzu kommt eine Autorfunktion, die den Blick für die mit der Gestaltung der Sammlung einhergehenden Klassifizierungs- und Kanonisierungsprozesse sowie die Präsentations- und Wahrnehmungsprogramme schärft. Stefan Zweig selbst formulierte das Verhältnis von Sammlung und Kunstwerk durchaus ambivalent – wohl weil er selbst Sammler *und* Autor war:

> Darum ist Sammeln der große Trost aller nicht ganz produktiven und doch beseelten Naturen, denn hier kann die bloße Neigung schöpferisch werden, und wem die Gabe der Mitteilung in Wort und Schrift versagt ist, vermag doch in einer Sammlung von Werten der Kunst sein Wesen als einen Wert und seine Neigung als ein Gestaltetes, als ein Kunstwerk zu hinterlassen.[75]

Als Zweig im Februar 1934 nach London emigrierte, verblieb seine Sammlung zunächst in Salzburg. 1936 verkaufte er von London aus (über den Wiener Antiquar Hinterberger) Hunderte seiner deutschsprachigen Autographen an den Zürcher Bibliophilen Martin Bodmer – darunter Hoffmann von Fallerslebens *Lied der Deutschen*, das der Antiquar Hinterberger zunächst absurderweise einer Person vermitteln wollte, »die gerne geeignete Stücke erwirbt, um sie Adolf Hitler zu schenken«.[76] Ein Jahr später gab Zweig zahlreiche Manuskripte, hauptsächlich zeitgenössischer Autor*innen, an die Österreichische Nationalbibliothek, zudem etliche Autographen an die Jewish National and University Library in Jerusalem. Sowohl in London – beziehungsweise ab Sommer 1939 in Bath – als auch im brasilianischen Exil, das er 1940 erreichte, erwarb er jedoch weiterhin einzelne Autographen. Dies diente nicht zuletzt als Wertanlage zur Sicherung seines Kapitals, sind doch Autographen »als Kapitalanlage, besonders als sogen. Fluchtgepäck geeignet«.[77] Eine letzte Erwerbung Stefan Zweigs ist für August 1941 bezeugt. Nach dem Selbstmord, den er und seine Frau Lotte am 23. Februar 1942 begingen, übergaben die Erben den größ-

73 Matuschek, Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 34.

74 Stefan Zweig, Ein Sammler und seine Sammlung. Karl Geigy-Hagenbach zum 70. Geburtstag am 23. Mai [1936], in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 142–146, hier S. 145.

75 Stefan Zweig, Was Sammler sagen [1924], in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 109.

76 Brief von Heinrich Hinterberger an Stefan Zweig vom 18.5.1936. Zit. nach Matuschek, Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 70.

77 Henning, Eigenhändig, S. 31.

ten Teil der in England und Brasilien noch vorhandenen Sammlung im Umfang von circa zweihundert Stücken an die British Library.

In seinen zahlreichen Essays über Autographen hat Stefan Zweig – wie bereits gesehen – praktische Erwägungen zu Sammlungsprinzipien, Auktionen oder Fälschungen mit interpretatorischen Überlegungen verbunden. Seine Deutungen gelten zum einen dem Schreibprozess einzelner Autor*innen, zum anderen zielt die Interpretationsarbeit auf die schon genannten »Lebensspuren, Blitzlichter bestimmten Augenblicks«.[78] Dies gilt beispielsweise für Honoré de Balzac, dessen umfangreiche Manuskriptüberarbeitungen Stefan Zweig anhand einer Fülle von Sammelstücken genauestens studierte, um die »unterirdischen Bücher Balzacs«, wie er die Variantenschichtungen treffend nennt, zu entschlüsseln (»Zwanzig gedruckte Seiten bedeuten also immer hundert unterirdische bei ihm, jedes Buch eigentlich zehn Bücher.«[79]) und dies für seine große biographische Studie *Balzac* zu nutzen.[80]

In den Essays thematisiert er immer wieder – neben der ›magischen‹ Vergegenwärtigung der Toten und Abwesenden in ihren ›Lebensspuren‹ – den kreativen Prozess: Wie gewinnt ein Kunstwerk Kontur, wie kommt Neues in die Welt, welche psychischen Vorgänge sind in der Handschrift zu entziffern? Grundlage dessen ist Zweigs Überzeugung, dass in den Autographen »der Produktionsprozeß einen optischen Niederschlag erfahren hat«,[81] wie er in seinem Vortrag *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938/39) formuliert, was eine Art kriminologische Spurenlektüre induziert:

> So wie die Objekte, die der Mörder in seiner Hast am Tatort hinterläßt, so wie die Fingerabdrücke, die von ihm zurückbleiben, das verläßlichste Beweismaterial in der Kriminologie bilden, so bieten die Vorstudien und Entwürfe, die der Künstler vom Produktionsprozeß hinterläßt, die einzigen Möglichkeiten, den inneren Vorgang zu rekonstruieren. Sie sind der Ariadnefaden, an dem wir uns zurücktasten können in das sonst unergründliche Labyrinth.[82]

78 Zweig, Die Welt der Autographen, S. 105.

79 Stefan Zweig, Die unterirdischen Bücher Balzacs [1917/1920], in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 96–99, hier S. 99.

80 Ähnlich arbeitet Zweig für seine Biographien und Essays über Marceline Desbordes-Valmore, Charles Dickens, Fjodor Dostojewski, Joseph Fouché, Friedrich Hölderlin, Marie Antoinette, Friedrich Nietzsche, Romain Rolland, Stendhal, Lew Tolstoi, Emile Verhaeren, Paul Verlaine u. a. – von allen besaß er Autographen.

81 Stefan Zweig, Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens, in: Ders., Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays, hg. von Knut Beck, Frankfurt a. M. 2007, S. 348–371, hier S. 359.

82 Ebd., S. 358.

Für den schwer beschreibbaren ›schöpferischen Augenblick‹ findet Zweig in seinen Essays unterschiedliche Bilder. In *Die Autographensammlung als Kunstwerk* (1914) stellt er »die zuckende, heisse, chaotische Urschrift« der »schon erstarrte[n] Reinschrift« gegenüber[83] – eine Art energetisches Modell von Hitze und Kälte –, während in *Sinn und Schönheit der Autographen* (1934) der Vergleich mit visueller Technologie herangezogen wird, um den »Augenblick der Inspiration« zu bezeichnen: »[W]ir erleben auf einem solchen Blatt das Wunder, daß, wie durch eine Röntgenphotographie das sonst unsichtbare Skelett des Menschen, hier durch die Magie des Autographs der sonst unsichtbare Augenblick der Inspiration plötzlich sichtbar wird.«[84] Zweigs Arbeit mit den Autographen richtet sich also auf die »Physiognomie des Denkens«[85] (Alphonse de Lamartine) als einen kreativen Prozess, in dem geistige Inspiration und körperliche Gesten in einem Schriftbild zum Ausdruck kommen sollen. Dass die Genese von Texten an den Körper und das Gestische des Schreibens gebunden ist – und dass diese Gebundenheit im Autograph sichtbar ist –, betont auch Carlo Ginzburg: »So erklärt sich vielleicht die durch das Autograph ausgelöste Erschütterung: Sie erinnert uns daran, dass hinter der Unkörperlichkeit von Text, die seine Reproduzierbarkeit garantiert, Männer und Frauen aus Fleisch und Blut existieren (oder existiert haben).«[86]

Ginzburgs Formulierung einer »durch das Autograph ausgelöste[n] Erschütterung« korrespondiert in gewisser Weise mit Stefan Zweigs Emphase, deren pathetische Überhöhung des ›schöpferischen Augenblicks‹ allerdings immer wieder frappierend ist. Dies gilt sowohl für Zweigs ›magische‹ Aufladung der Handschriften – »ein Letztes, ein Inkommensurables bleibt der Urschrift vorbehalten: nur sie, nur sie allein ist umschwebt von jenem geisterhaften Atem, der bis nach innen dringt«[87] – als auch für die auf Einfühlungsästhetik setzende Rezeption, wie er sie in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* anhand der Betrachtung von Handschriften beschreibt: »In diesen Minuten des Nacherlebens haben wir alle seine Qualen, seine Ungeduld, seine Mühe und die Ekstase des Endgültigen mitempfunden. Wir haben *mit*geschaffen und durch dieses Mitfühlen die Geburt des Kunstwerks miterlebt.«[88] Mit solcher »eher schlichten Einfühlungsästhetik«, so Mathias Mayer, verzichtet Zweig auf die Erörterung »einer spezifisch modernen Problematik, die sich mit der Versteh-

83 Zweig, Die Autographensammlung als Kunstwerk, Beilage S. 3.
84 Zweig, Sinn und Schönheit der Autographen, S. 138.
85 Zit. nach Corrêa do Lago, Schriftstücke, S. 13.
86 Carlo Ginzburg, Vorwort, in: Corrêa do Lago, Schriftstücke, S. 7.
87 Zweig, Die Welt der Autographen, S. 104.
88 Zweig, Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens, S. 370. Herv. im Orig.

barkeit, mit der Verständlichkeit und Deutungsvielfalt des Kunstwerks auseinandersetzen würde«.[89]

Dennoch ist, bei aller bedenklichen Überhöhung, Zweigs Auseinandersetzung mit Materialität und Textualität der Handschrift immer wieder bemerkenswert. In *Meine Autographen-Sammlung* spricht er vom »genetischen Prozeß«[90] und nutzt damit im Jahr 1930 eine mit Blick auf Schreibforschung und *critique génétique* auch heute geläufige Formulierung. Vielleicht nicht zufällig ist mit Franz Kafka auch jener Autor in Zweigs Sammlung vertreten, der für die Schreibszenenforschung so wichtig ist: Zweig besaß ein Manuskriptblatt aus Kafkas Roman *Der Verschollene*, dessen ›genetischen Prozess‹ Jost Schillemeit – mit editorisch-philologischem Blick auf Veränderungen des Schriftduktus, Tintenwechsel, Streichungen, Unterbrechungen des Schreibens – einerseits im Zusammenhang mit narrativen Wendungen auf der Ebene des Erzählens befragt hat, andererseits hinsichtlich der »Bedeutung, die der *Akt* des Schreibens als solcher bei Kafka hat«.[91] Solche produktionsästhetischen Perspektiven zielen darauf, »diesen Schreibspuren so bis ins letzte Detail nachzugehen, daß die Statik der überlieferten Blätter als dynamischer Schreibprozeß interpretierbar wird«[92] – ein Ziel, das Zweig sicherlich bejaht hätte, auch wenn er den ›überlieferten Blättern‹ wohl keine ›Statik‹ zuschreiben würde, erachtet er sie doch geradezu als lebendig.

In *Die Autographensammlung als Kunstwerk* (1914) schreibt Stefan Zweig, der Autographensammler betrachte sein erkenntnisträchtiges Material »von einer anderen Seite wie der Philologe, aber mit der gleichen Leidenschaft [für] das Wesen des schaffenden Menschen«.[93] Leidenschaft und Erkenntniswille sprechen über zwanzig Jahre später, während Zweig im englischen Exil große Teile seiner Sammlung verkauft und verschenkt, auch aus seinem Vortrag *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938/39), in dem »zeitgeschichtlich be-

89 Mathias Mayer, Der künstlerische Prozess, in: Stefan Zweig Handbuch, S. 661–665, hier S. 664.

90 Zweig, Meine Autographen-Sammlung, S. 128.

91 Jost Schillemeit, Das unterbrochene Schreiben. Zur Entstehung von Kafkas Roman »Der Verschollene« [1985], in: Ders., Kafka-Studien, hg. von Rosemarie Schillemeit, Göttingen 2004, S. 211–224, hier S. 211. Herv. im Orig.

92 Almuth Grésillon, Über die allmähliche Verfertigung von Texten beim Schreiben [1995], in: Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, hg. von Sandro Zanetti, Berlin 2021, S. 152–186, hier S. 171.

93 Zweig, Die Autographensammlung als Kunstwerk, Beilage S. 2. Zum Verhältnis von Sammler und Philologe vgl. auch Bodo Plachta, Schriftdenkmal oder Textträger? Über das Sammeln von Autographen, in: Materialität in der Editionswissenschaft, hg. von Martin Schubert, Berlin und New York 2010, S. 79–87, hier S. 85 f.

wegend […] Zweigs unangefochtener Glaube an den überzeitlichen Wert des Kreativen«[94] noch lesbar ist. Kurz darauf, in seinen 1941 verfassten *Erinnerungen eines Europäers* (postum 1942 in Stockholm erschienen), kommentiert er das Ende seiner Sammlung:

> […] dann entschloß ich mich, gemäß Goethes mahnendem Wort, daß Museen, Sammlungen und Rüstkammern, wenn man sie nicht fortentwickle, in sich erstarren, lieber Abschied zu nehmen von einer Sammlung, der ich meine gestaltende Mühe weiter nicht mehr geben konnte. […] Denn wenn wir Gejagten und Vertriebenen in diesen Zeiten, die jeder Kunst und jeder Sammlung feind sind, eine Kunst noch neu zu lernen hatten, so war es die des Abschiednehmens von allem, was einstens unser Stolz und unsere Liebe gewesen.[95]

Eine ›Kunst des Abschiednehmens‹ wird hier als Kunst des Überlebens aufgeboten: gegen die drohende museale Erstarrung der Sammlung von Autographen, deren ›Lebensspuren‹ Stefan Zweig im erzwungenen Exil nicht länger entziffern, imaginieren und weiterschreiben kann.

Trotz aller medialen und technologischen Innovationen ist bis heute »die Faszination für die Handschrift als Hort literarischer Kreativität ungebrochen«.[96] Dies zeigt sich nicht nur in der weiterhin verbreiteten Leidenschaft des Autographensammelns, samt zugehörigen Community-Strukturen, Auktions- und Tauschmärkten sowie Autographenkunden, die in der Tradition des 19. Jahrhunderts stehen. Vielmehr gilt dies auch und vor allem für die literatur- und kulturhistorisch orientierte Materialitäts- und Schreibszenenforschung ebenso wie für die philologische und fachgeschichtliche Arbeit mit Archiven und Autor*innenbibliotheken. Deren Produktivität verdankt sich besonders dem literaturwissenschaftlichen Erkenntnispotential materialer Manuskripte, aber nicht zuletzt wohl auch jener augenöffnenden begeisterten Emphase, mit der Stefan Zweig das »magische Medium der Autographen«[97] betrachtet hat.

94 Mayer, Der künstlerische Prozess, S. 664.
95 Stefan Zweig, Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers, Berlin und Weimar 1981, S. 374 f.
96 Benne und Spoerhase, Manuskript und Dichterhandschrift, S. 136.
97 Zweig, Die Welt der Autographen, S. 107.

LUCAS KNIERZINGER

NACHLEBEN UND DOKUMENTATION
ANTIGONE ALS MODELLBUCH BEI BERTOLT BRECHT

Abstracts:

Der Aufsatz behandelt das Format des Modellbuchs bei Bertolt Brecht ausgehend von seiner *Antigone*-Bearbeitung 1948. Für diese Aufführung entwickelt Brecht zusammen mit Ruth Berlau und dem Bühnenbildner Caspar Neher ein Modellbuch, um die Ausarbeitung und Inszenierung des Stückes zu dokumentieren. Der Aufsatz geht der Wechselbeziehung zwischen dem Brecht'schen Konzept des Modells und den Praktiken, Erzählverfahren und Medien der Dokumentation nach. Dabei erweist sich die Frage des Nachlebens als zentral sowohl für die Handlung der *Antigone* als auch für Fragen der Dokumentier- und Archivierbarkeit von Theaterarbeit. Der Aufsatz problematisiert das Modellbuch als wesentliches Beispiel für Brechts Werkpolitik, in welcher Ansprüche der Regulierung und Kontrolle mit solchen der ungeplanten Veränderung und Erneuerung im Konflikt stehen.

The paper elaborates on the format of the model book in Bertolt Brecht's work, focusing on the 1948 production of *Antigone*. For this performance, Brecht developed a model book together with Ruth Berlau and the stage designer Caspar Neher in order to document the development and staging of the play. The paper explores the interrelation between Brecht's concept of the model and the practices, narrative procedures, and media of documentation. In this context, the question of afterlife proves to be central both to the plot of *Antigone* and to questions of documenting and archiving theatrical work. The paper problematizes the model book as an essential example of Brecht's work politics, in which claims of regulation and control conflict with those of unplanned change and renewal.

Wie kann ein Kunstwerk erhalten werden? Wie kann es seine Zeit überdauern? Diese, den überzeitlichen Nimbus ›großer‹ Kunst aufgreifenden Fragen treiben 1929 den 31-jährigen Bertolt Brecht um. In diesem Jahr entwickelt er mit der Aufführung beziehungsweise Radioübertragung des *Lindberghflugs* das erste der sogenannten Lehrstücke. Eine neue und radikalere Form von Theater soll entstehen. In dieser Zeit, in welcher sich ein Wechsel von Brechts eigenen ästhetischen Registern zuträgt, stellt er in dem Gedichtentwurf *Über die Bauart langdauernder Werke* die Frage, was eigentlich einem Kunstwerk Dauer verleiht. Es mutet nicht frei von Kalkül an, dass er in seinem unvollendeten Gedicht nicht Vollkommenheit, sondern Unabgeschlossenheit als Signum für die lange Dauer eines Werkes akzentuiert: »Wie lange / Dauern die Werke? So

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-008

lange / Als bis sie fertig sind. / Solange sie nämlich Mühe machen / Verfallen sie nicht.«[1] Brechts Vorstellung grenzt sich hier deutlich von einer nostalgischen und romantischen Faszination für zerfallende Artefakte ab. Denn mit dem Begriff des ›Verfallens‹ ermöglicht er nicht nur eine politische Lesart – das Verfallen an eine Ideologie –, sondern moduliert in der Folge diese Vorstellung zum Konzept des ›Einfallens‹:

Die zur Vollständigkeit bestimmten
Weisen Lücken auf
Die langdauernden
Sind ständig am Einfallen
Die wirklich groß geplanten
Sind unfertig.[2]

Das Einfallen des Werkes markiert die Idee einer ambivalenten Dauer. Denn Einfall kann hier sowohl im Sinne einer Zerstörung wie auch als neue Idee verstanden werden. Das Einfallende umfasst beides. Es ist die Auflösung des Erhaltenen im Zeichen des Neuen, der fortlaufenden und zukünftigen *inventio*. Gerade durch den Einfall erhält sich das ›langdauernde Werk‹.

Im Folgenden gehe ich der Frage nach, wie diese im Gedichtentwurf nur angedeutete Konzeption des Einfalls sich in Brechts weiterer Arbeit niederschlägt und welche Konsequenzen daraus für die ›Bauart‹ seiner eigenen Werke resultieren. Meine These lautet, dass die ambivalente Konfiguration des Einfallens einen grundlegenden Konflikt in Brechts Werkpolitik[3] verdeutlicht, der sich besonders prägnant in den dokumentarischen Praktiken nach dem amerikanischen Exil nachzeichnen lässt. Das Einfallende zu dokumentieren und festzuhalten, bedeutet, dem Widerstreit zwischen Konservierung und Erneuerung, dem Nachleben eines Werkes, Raum zu verschaffen. Das ›Nachleben‹, als Begriff geprägt durch Aby Warburg[4] und Walter Benjamin,[5] lässt sich laut Georges

1 Bertolt Brecht, Über die Bauart langdauernder Werke, in: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 14: Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1928–1939, bearbeitet von Jan Knopf und Brigitte Bergheim, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1993, S. 34–36, hier S. 34.

2 Ebd., S. 35 f.

3 Vgl. Steffen Martus, Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George, Berlin und New York 2007.

4 Vgl. Martin Treml, Warburgs Nachleben. Ein Gelehrter und (s)eine Denkfigur, in: Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung, hg. von dems. und Daniel Weidner, München 2007, S. 25–40.

5 Vgl. Daniel Weidner, Fort-, Über-, Nachleben. Zu einer Denkfigur bei Benjamin, in: Benjamin Studien 2, hg. von dems. und Sigrid Weigel, München 2011, S. 159–178.

Didi-Huberman genau in dieser Zone des Widerstreits verorten, an dem sich die Ansprüche von Bewahrung und Veränderung ineinanderfügen.[6] Ulrich Raulff hat bezüglich literarischer Überlieferungsprozesse bemerkt: »Man *führt* kein Nachleben – man *hat* es.«[7] Nachleben ist damit nicht einzig bezogen auf eine Idee des Werkes, sondern ist abhängig von materiellen Dispositionen der Überlieferung. Es lässt sich entlang von Arbeitsmaterialien und durch Praktiken des Sammelns und Ordnens, der Dokumentation, reflektieren.

Dieser Problemhorizont des Nachlebens lässt sich im Falle Brechts entlang eines Formats nachzeichnen, das er seit den amerikanischen Exiljahren zur Dokumentation seiner Stücke einsetzt: dem Modellbuch. In diesen Dokumentationsbänden halten Brecht und seine Mitarbeiterin Ruth Berlau die Entwicklung eines Stückes von den ersten Proben bis zur Aufführung und den Publikumsreaktionen – den Werdegang von verworfenen Ideen und realisierten Entwürfen – fest. Angelehnt an konventionelle Regiebücher[8] dienen die Modellbücher nicht nur der internen Dokumentation der Theaterarbeit, sondern sind eine veröffentlichte Exemplifizierung der spezifischen Arbeitsweise von Brecht. Neben den im Brecht-Archiv überlieferten Modellbüchern sind es die zu den Stücken *Leben des Galilei*, *Antigone des Sophokles* und *Mutter Courage und ihre Kinder* publizierten, die als eigenständige und aufwendig gestaltete Bände neben dem großen Dokumentationsband *Theaterarbeit* die Ästhetik und Praxis des Berliner Ensembles nach außen profilieren.

Die Modellbücher fügen sich nicht nur in ein umfassendes »Nachlassbewusstsein«[9] ein, das Brecht bereits früh entwickelt,[10] sondern zeugen auch von der eminenten Verschränkung der Probepraxis für die Gestaltung seiner

6 Georges Didi-Huberman, Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg, übers. aus dem Französischen von Michael Bischoff, Berlin 2010, S. 95–98 und S. 175 f.

7 Ulrich Raulff, Nachlass und Nachleben. Literatur aus dem Archiv, in: Literaturarchiv – Literarisches Archiv. Zur Poetik literarischer Archive. Archives littéraires et poétiques d'archives. Écrivains et institutions en dialogue, hg. von Irmgard M. Wirtz und Stéphanie Cudré-Mauroux, Göttingen und Zürich 2013, S. 17–34, hier S. 24. Herv. im Orig.

8 Vgl. Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart, hg. von Martin Schneider, Göttingen 2021.

9 Kai Sina und Carlos Spoerhase, Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung, in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge 23 (2013), H. 3, S. 607–623.

10 Vgl. Erdmut Wizisla, Walter Benjamin und Bertolt Brecht. Schreibszenen, Arbeitsweisen, Archive, in: Konstellationen – Versuchsanordnungen des Schreibens, hg. von Helmut Lethen, Annegret Pelz und Michael Rohrwasser, Göttingen 2013, S. 159–170.

Theatertexte. Von Brecht gerne auf den Begriff des »proof of the pudding«[11] gemünzt, werden die eigenen Texte im Prozess des Probens im doppelten Wortsinn auf die Probe gestellt: Es sind Momente des Überprüfens von Erarbeitetem, aber auch des Ausprobierens von neuen Ideen.[12] Die Modellbücher dokumentieren diese Praxis und ermöglichen im Zusammenspiel von Notaten, Fotografien, Skizzen und anderen Arbeitsmaterialien eine Sichtbarkeit dieser Prozesse.[13] Übergreifende Erläuterungen und dialogische Passagen bilden das narrative Gerüst des Modells. Die Modellbücher sind darüber hinaus als Arbeitsinstrumente konzipiert, die Brecht bisweilen mit »sanfter Erpressung«[14] bei der Produktion seiner Stücke den jeweiligen Theatergruppen aufbürdet. Doch ihr kontrollierender Anspruch wird kontrastiert durch eine stete Emphase ihrer Unvollständigkeit, in welcher das Unabgeschlossene und Fragmentarische einer abschließenden und normativen Regulierung entgegensteht.[15] Jedes Modellbuch beinhaltet im Kern ein »zwiegespaltenes«[16] Modell, das zwischen Aufführungsdokumentation und seinen zukünftigen Abänderungen, zwischen Entwerfen und Verwerfen vermittelt. Ich werde im Folgenden nachzeichnen, auf

11 Bertolt Brecht, Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen, in: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 22.1: Schriften 2, Teil 1, bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1993, S. 357–364, hier S. 363; Bertolt Brecht, [»Katzgraben«-Notate 1953], in: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 25: Theatermodelle, »Katzgraben«-Notate 1953, bearbeitet von Werner Hecht, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1994, S. 399–490, hier S. 401; Bertolt Brecht, Journale 1938–1941, in: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 26: Journale 1, bearbeitet von Marianne Conrad und Werner Hecht, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1994, S. 309–486, hier S. 395.

12 Annemarie Matzke, Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe, Bielefeld 2012, S. 96 und S. 176.

13 Solche Integrationen von Bühnenbildern als Teil der Inszenierungsdokumentation sind seit Beginn des 20. Jahrhunderts nachgewiesen. Vgl. Claudia Balk, Theaterfotografie. Eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums, München 1989, S. 51. Gleichzeitig vollzieht sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Aufwertung der Inszenierung zum epistemischen Gegenstand der Theaterwissenschaften, vgl. Hans-Christian von Hermann, Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft, München 2005, S. 235–249.

14 Bertolt Brecht, Couragemodell 1948, in: Ders., Werke, Bd. 25, S. 169–398, hier S. 393.

15 Ramona Mosse, Fragment und Modell. Brechts Theaterästhetik der Zukunft, in: Brecht und das Fragment, hg. von Astrid Oesmann und Matthias Rothe, Berlin 2020, S. 59–80, hier S. 78.

16 Nikolaus Müller-Schöll, Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller, Frankfurt a. M. 2002, S. 317.

welche Weise das Modell für Brecht zu einer zentralen Denkfigur wird und sich in der Praxis des Dokumentierens und dem Format des Modellbuchs niederschlägt. Vor diesem Hintergrund gehe ich dem Konflikt und Zwiespalt des Modells nach und frage nach dem Verhältnis der dokumentarischen Praktiken zur Idee des Nachlebens.

Hierfür wende ich mich dem *Antigonemodell 1948* zu. Denn in diesem wird die Frage des Nachlebens entlang eines Stückes verhandelt, das selbst so vielfältige Aufführungskontexte, Interpretationen und Bearbeitungen erlebt hat, dass George Steiner von einer Vielzahl von *Antigones* sprechen konnte.[17] Für Brecht fungiert die antike Tragödie der *Antigone* 1948 als erstes Stück nach seiner Rückkehr aus Amerika als »preview«,[18] als Experimentierfeld für Zukünftiges. Ein Experimentierfeld, in welchem die Möglichkeiten des Stückes selbst wie auch des Modellbuchs im Zentrum stehen. Aufgeführt wird das Stück am 15. Februar 1948 im schweizerischen Chur. In dem kleinen und abgelegenen Schauspielhaus erfährt die *Antigone* für Brechts Ansprüche eine höchst bescheidene Resonanz. Berlau berichtet, dass sich während der Proben der Gedanke, »ein richtiges, gedrucktes Modellbuch mit Text und Fotos und Anmerkungen«[19] zu veröffentlichen, konkretisierte. Das *Antigonemodell 1948,* das zusammen mit dem Bühnenbildner Caspar Neher und Berlau in den Monaten nach der Uraufführung erarbeitet wird, wird ebenfalls kaum rezipiert.[20] Es erscheint 1949 in der Reihe der *Versuche* im Gebrüder Weiss Verlag als erstes Modellbuch und wird 1955 in der Reihe der *Modellbücher des Berliner Ensembles* von Ruth Berlau neu herausgegeben.

Im Zentrum der folgenden Überlegungen steht die Frage, wie in der weitreichenden Tradition der *Antigone*-Inszenierungen und Bearbeitungen das Nachleben von *Antigone* als Modellbuch neu gestaltet wird. Ich gehe hierfür zunächst den Umständen der Inszenierung von 1948 nach, um auf diese Weise die Modellkonzeption bei Brecht zu erläutern und nach ihrer praktischen Umsetzung als *Antigonemodell* zu fragen (I.). Dabei werde ich einerseits die Bedeu-

17 Vgl. George Steiner, Antigones. How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought, New Haven und London 1984.

18 So Brecht in einem Brief vom Dezember 1947 an seinen Sohn Stefan, in dem er die *Antigone* als Vorbereitung für die später geplante Aufführung von *Mutter Courage* in Deutschland begreift. Vgl. ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 29: Briefe 2, bearbeitet von Günter Glaeser, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1998, S. 440.

19 Ruth Berlau, Brechts Lai-tu. Erinnerungen und Notate, Darmstadt 1985, S. 212.

20 Es werden kaum über 400 Exemplare des Modells verkauft. Vgl. Werner Hecht, Vom Weibsteufel zur Mutter Courage, in: Ders., Helene Weigel. Eine grosse Frau des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 2000, S. 137–238, hier S. 194.

tung des Bühnenbaus als Maßstab des Modells verdeutlichen (II.), andererseits die narrative Gestaltung des Modellbuchs verfolgen (III.). Die *Antigone* selbst erweist sich als Material, in dem der Konflikt zwischen kontrollierendem Zugriff und unkontrollierbaren Überlieferungsprozessen des Nachlebens thematisiert wird. Dies ermöglicht es, ein spezifisches Zukunftskalkül des Modells genauer zu problematisieren (IV.).

I. Rationalisierung und Kalkül

Bei einem Stück mit einer solch weitreichenden Geschichte wie der *Antigone* lohnt es sich zu fragen, auf welche Weise Brechts Bearbeitung einsetzt. Eine erste Antwort liefert die Eröffnung des Stückes: »Berlin. April 1945. Tagesanbruch.«[21] Auf einer über der Bühne aufgehängten Schrifttafel sind diese Angaben die ersten Impressionen, die das Publikum im Schauspielhaus in Chur im Februar 1948 wahrnimmt. Antigone, Tochter des Ödipus, tritt in den Wirren der deutschen Kriegstrümmer auf. Zwei Schwestern erleben die Hinrichtung ihres desertierten Bruders durch deutsche Soldaten. Sogleich wird die Fassade der Berliner Szenerie abgebaut. Der Blick fällt auf ein minimalistisches Spielfeld, in welchem die Handlung ins antike Theben verschoben wird. Antigone, die den Leichnam ihres Bruders Polyneikes gegen die Weisung des Königs (und ihres Onkels) Kreon zu begraben trachtet, wird darin ebenso ihr Leben verlieren, wie Theben als politische Ordnung und damit Kreons Herrschaft zerfallen wird. Die antiken Trümmer werden überblendet mit den Kriegsruinen der Nachkriegszeit. Das zerfallende Europa wird zum Ausgangspunkt des Stückes und zu dessen ostentativem Deutungshorizont, mit dem Brecht eine »gewisse Aktualität« des Stoffes akzentuiert und »Analogien zur Gegenwart« (AM, S. 74) zieht. Eine andere Antwort auf die Frage, wo Brechts *Antigone* einsetzt, lässt sich am umständlichen Titel des Stückes erkennen: *Die Antigone des Sophokles. Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Bertolt Brecht*. Die eigene Bearbeitung wird in einer Überlieferungslinie situiert.[22] Das *Antigonemodell 1948* fungiert dabei als Verbindungsglied, welches die Verhältnisse dieser verschiedenen Texte, Zeiten und Orte –

21 Bertolt Brecht, Antigonemodell 1948, in: Ders., Werke, Bd. 25, S. 71–168, hier S. 85. Im Folgenden zitiert: AM.

22 Martin Revermann, Brecht and Greek Tragedy. Re-thinking the Dialectics of Utilising the Tradition of Theatre, in: German Life and Letters 69 (2016), H. 2, S. 213–232, hier S. 229.

ihre Verkettungen, Neuerungen und Abhängigkeiten – als einen Prozess der Bearbeitung dokumentierend mitgestaltet.

Anders und etwas allgemeiner lässt sich nach dem Anfang des Stückes entlang der Entstehungsbedingungen der Inszenierung fragen. Nach der Rückkehr nach Europa 1947, während in New York noch der *Galilei* aufgeführt und von Ruth Berlau gefilmt und fotografiert wird, sucht Brecht eifrig nach Möglichkeiten für ein neues Theaterprojekt. Seine Hoffnung, am Schauspielhaus in Zürich Fuß zu fassen, wird schnell enttäuscht. Aber er trifft hier Hans Curjel, den er noch aus seiner Berliner Zeit an der Krolloper kennt und der nun die Intendanz am Schauspielhaus in Chur innehat.[23] Curjel pflegt, im Gegensatz zum eher gesetzteren Zürcher Programm, eine experimentellere Ausrichtung und so wird schnell ein gemeinsamer Plan für eine Aufführung geschmiedet. Das geplante Modellbuch stellt in dieser Situation ein einkalkuliertes Hilfsmittel dar, das die Aufführung in der abgelegenen Kantonshauptstadt Graubündens mit Reichweite versehen soll. Denn Brecht beabsichtigt, aus der Aufführung heraus ein Tourneetheater zu bilden und den Radius über die Churer Bühne hinaus auszuweiten.[24] Eine Absicht, die das Modellbuch durch Anleitung und Material für andere Theater als Textbasis zu unterstützen verspricht. Diese Hoffnungen zerstreuen sich jedoch rasch.[25]

Dennoch lässt sich entlang der *Antigone*-Bearbeitung und dem *Antigonemodell* beobachten, wie durch eine materialreich ausgestaltete Dokumentation ein rationales Kalkül als Arbeitsprinzip skizziert wird und das Nachleben des Stückes geprägt werden soll. Nicht nur werden Fotografien und Probeskizzen in das Modell aufgenommen, Anweisungen genereller wie auch spezifischer Art integriert und der größere Aufführungsrahmen nachgezeichnet, sondern es werden auch dialogische Passagen eingefügt, die auf artifizielle Weise Rückfragen und Unstimmigkeiten in das Modell einfügen:

> Frage: Erfordert das alte Gedicht mit seinem riesigen Thema nicht eine gewichtigere Darstellung?
> Antwort: Es erfordert die allerleichteste. Bei aller Bestimmtheit des Einzelnen sollte sie im Ganzen etwas Fliegendes haben. Die Darsteller sollten etwas von der Mühelosigkeit zeigen, welche gute Akrobaten durch harte Arbeit erwerben. Gerade die Trennung der Teile kann bewirken, daß die Handlung immer fortgeht. Die große Linie sei eine dünne Linie. (AM, S. 130)

23 Werner Wüthrich, Die »Antigone« des Bertolt Brecht. Eine experimentelle Theaterarbeit, Chur 1948, Zürich 2015, S. 12.

24 Ebd., S. 26.

25 Die einzige Ausnahme bildet die Aufführung der *Antigone* in Greitz 1951.

Damit liefert das Modell in seinen dialogischen Passagen eine kleine Theaterdidaktik: Dem schweren Stoff soll mit Leichtigkeit begegnet werden, doch die für diese Leichtigkeit notwendige »harte Arbeit« soll durch entsprechendes Arbeitsmaterial gezeigt werden. Paul Rilla, der sich als einer der ersten mit dem Modellbuch auseinandersetzt, erachtet es daher nicht nur als ein neuartiges »Regiebuch, wie es noch nicht da war«, sondern bemerkt: »Hier wohnt er [der Laie, L. K.] einem Produktionsprozeß bei, aus dem er erfahren kann, welche Werkvorgänge, welche genauen rationalen Überlegungen, welche genauen praktischen Erprobungen dem Bühnenausdruck zugrunde liegen.«[26] Das Modell verspricht, bei den »genauen rationalen Überlegungen« wie auch der »genauen praktischen Erprobung«, bei der Verbindung von Theorie und Praxis, beiwohnen zu können.

Durchaus erkennbar ist in diesem Urteil Rillas ein Schlagwort, das im *Antigonemodell* vorgeprägt wird: die »Durchrationalisierung«, welche den »leichten« Umgang mit dem »alte[n] Gedicht« ermöglichen soll (AM, S. 74). Brecht bringt die Durchrationalisierung als Bearbeitungsweise für das antike Schicksalskonzept der *moira* ein: »Die Änderungen, die mich zum Schreiben ganz neuer Partien zwangen, sind gemacht, um die griechische ›Moira‹ (das Schicksalhafte) herauszuschneiden; d. h., ich versuche da, zu der zugrunde liegenden Volkslegende vorzustoßen.«[27] Die Frage, ob die *Antigone* als Schicksals- oder Geschichtsdrama zu lesen sei,[28] scheint bei Brecht mit der Absage an die *moira* relativ eindeutig entschieden. Bereits 1933 hat er, auf die Figur des Ödipus bezogen, vom »zweifelhaften Wert jener Verzweiflung« gesprochen, die aus der tragischen Bezugnahme auf das Walten höherer Kräfte resultiere.[29] Dagegen sei es bei einer präzisen und durchrationalisierten Dramaturgie möglich, dass sich »das ›Schicksal‹ sozusagen von selbst« laufend eliminiere.[30] Im *Messingkauf* lautet es ganz ähnlich, dass die undurchschaubaren »Verklumpungen« auf der

26 Paul Rilla, Bühnenstück und Bühnenmodell, in: Brechts Antigone des Sophokles, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1988, S. 231–235, hier S. 231.

27 Aus dem Brief an Stefan Brecht vom Dezember 1947, in: Brecht, Werke, Bd. 29, S. 440.

28 Zum grundlegenden Konflikt dieser beiden Interpretationsansätze vgl. Otto Pöggeler, Schicksal und Geschichte. Antigone im Spiegel der Deutungen und Gestaltungen seit Hegel und Hölderlin, München 2004, S. 18.

29 Bertolt Brecht, Berichtigung alter Mythen, in: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 19: Prosa 4, Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913–1939, bearbeitet von Brigitte Bergheim, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1997, S. 340 f., hier S. 341.

30 Bertolt Brecht, Journale 1941–1955, in: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 27: Journale 2, bearbeitet von Werner Hecht, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1995, S. 7–341, hier S. 255. Im Folgenden zitiert: J.

Bühne zu lösen seien: »Nur durch große Anstrengungen, nur vermittels viel Kunst können wir diese Verklumpungen menschlicher Beziehungen, welche für Menschen schicksalhafte Bedeutung haben, auflösen, können wir ›das Schicksal‹ klären in ein Geflecht von Verhaltensarten zwischen Mensch und Mensch.«[31]

Auf diese Weise zielt das Modell auf eine neue Zusammensetzung von Gründen und Wirkungen im antiken Stoff, die an keinem Punkt auf göttliche Gewalten zurückgebunden werden soll. Für dieses Unterfangen ist das Modellbuch zentral. Denn es eröffnet Einsichten in das Kalkül dieser Bearbeitung und Umdeutung. Eine wesentliche Rolle gewinnt in diesem Zuge der Chor, der im Modellbuch wie folgt situiert wird: »Die hellenische Dramaturgie versucht durch gewisse Verfremdungen, besonders durch die Einschnitte für die Chöre, etwas von der Freiheit der Kalkulation zu retten, die Schiller nicht weiß wie sicherzustellen.« (AM, S. 75) Referiert werden die chorischen Passagen des Stückes, die das Spiel unterbrechen und »verfremden«, wobei der Chor auch exemplarisch als zuschauendes Kollektiv während des Stückes auftritt.[32] Doch was genau mit einer »Freiheit der Kalkulation« gemeint ist, wird erst in einer Fußnote des Modellbuchs geklärt. Dort wird ein Brief Friedrich Schillers an Goethe vom 26. Dezember 1797 angefügt.[33] Schiller beschreibt darin den Unterschied von dramatischer und epischer Handlung: »Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst, und sie scheint gleichsam stille zu stehen.« (AM, S. 75) Während in der dramatischen Handlung, so Schiller, der Zuschauende »streng an die sinnliche Gegenwart gefesselt« sei und »alles Zurücksehen, alles Nachdenken« unterbunden werde, erlaubt das Epische eine eigenständige Beweglichkeit: »Beweg ich mich um die Begebenheit, die mir nicht entlaufen kann, so kann ich einen ungleichen Schritt halten, ich kann nach meinem subjektiven Bedürfnis mich länger oder kürzer verweilen, kann Rückschritte machen oder Vorgriffe tun u.s.f.« (AM, S. 75) Diese eigenwillige »Freiheit der Kalkulation«, des eigenständigen Beobachtens und Analysierens, wird für Brecht zur Chiffre seiner Theaterarbeit, die mit kalkulierten »Rückschritte[n]« und »Vorgriffe[n]« den Stoff verarbeitet und dem Publikum durch das Modellbuch zur Kalkulation aufbereitet.

31 Bertolt Brecht, Der Messingkauf [1939–1955], in: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 22.2: Schriften 2, Teil 2, bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht, Berlin, Weimar und Frankfurt a.M. 1993, S. 695–869, hier S. 735.

32 Detlev Baur, Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor, Tübingen 1999, S. 57.

33 Die Lektüre des Briefwechsels geht v.a. auf Georg Lukács' Text *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* zurück, welchen Brecht in jener Zeit liest. Vgl. J, S. 260.

Ein solch kalkulierter Rückgriff liegt bereits in der Nutzung der *Antigone*-Übersetzung Friedrich Hölderlins vor, die Brecht prominent im Titel platziert. Denn Hölderlin spricht in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung vom »kalkulable[n] Gesetz der Antigonä«.[34] Er fasst darunter eine dichterische Betrachtungsweise, mit welcher »das Zusammenhängen *der selbstständigeren Teile*« durch einen gemeinsamen »Rhythmus« erkenntlich wird und sich darin eine »poëtische Logik« ausbildet.[35] Gleichzeitig wird dieses Kalkül »in Beziehung gebracht« zu dem »lebendigen Sinn, der nicht berechnet werden kann«.[36] Für Rainer Nägele verbindet sich hier eine Technik der Aufführung mit einem Ereignischarakter, einem Sprung, der in dieser Verbindung von wiederholbaren Herstellungsmechanismen und performativer Singularität ein zentrales Moment von Brechts Modelldenken reflektiert.[37] Die Frage, wie diese beiden Seiten – Technik und Ereignis – zusammenhängen, führt bei Hölderlin zum Moment der Brechung, der Unterbrechung des »Rhythmus« in einer Zäsur.[38] Im *Antigonemodell* wird dieser Gedanke aufgegriffen, wenn der Rhythmus der Verse mit einer Brechung, wie die »Verwendung der Synkope im Jazz«, versehen werden soll, »wodurch etwas Widersprüchliches in den Versfluß kommt«, aber sich trotzdem die »Regularität gegen das Unregelmäßige« durchsetzt (AM, S. 124). Was im Kalkül der *Antigone* zur Debatte steht und in Brechts *Antigonemodell* aufgenommen wird, ist die organisierte Taktung von Zeiten, Perspektiven und Semantiken, welche Abweichungen, Brechungen und ereignishafte Erfahrungen oder ›Einfälle‹ zulassen sollen, ohne dass das Stück regellos zerfällt.[39] Es ist diese ambivalente Konfiguration zwischen regulierter Wiederholung und darin sich zutragender Brechung, welche sich im Kalkül des Modells ankündigt.

34 Friedrich Hölderlin, Anmerkungen zur Antigonä, in: Ders., Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 2: Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen, hg. von Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1994, S. 913–921, hier S. 913.

35 Ebd. Herv. im Orig.

36 Friedrich Hölderlin, Anmerkungen zum Oedipus, in: Ders., Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 2, S. 849–857, hier S. 849.

37 Rainer Nägele, Hölderlins Kritik der poetischen Vernunft, Basel 2005, S. 147 f.

38 Besondere Bedeutung erhält hierbei das Motiv des »Gegenrhythmus« durch die Zäsur. Vgl. Samuel Weber, Zäsur als Unterbindung. Einige vorläufige Bemerkungen zu Hölderlins »Anmerkungen«, in: Rhythmos. Formen des Unbeständigen nach Hölderlin, hg. von Jörn Etzold und Moritz Hannemann, Paderborn 2016, S. 39–62, hier S. 50–54.

39 Vgl. Therese Augst, Tragic effects. Ethics and Tragedy in the age of Translation, Columbus 2012, S. 205.

II. Theatermodell und Bühnenbau

Wie wird dieses Kalkül im Modellbuch umgesetzt und dokumentiert? Hierfür lohnt es sich, zunächst beim Begriff des ›Modells‹ selbst anzusetzen. Denn als Denk- und Entwurfsinstrument sind Modelle eng mit visuellen und diagrammatischen Bildgebungen oder plastischen Darstellungsformen verbunden. Ursprünglich vom lateinischen *modulus* abgeleitet und ins italienische *modello* übernommen, wird mit dem Modell ein Muster und Maßstab bezeichnet.[40] Abstrakte Ideen, Daten und Informationen können in einem gemeinsamen Maßstab veranschaulicht und oftmals in neue, auch materielle Relationen zueinander gestellt werden. Dabei bietet das Modell Potenziale zur Neubetrachtung und Reorganisation und etabliert einen spezifischen Eigensinn in seiner Übertragung.[41] Es vermittelt zwischen Material und Idee, Idealität und möglichen Realisierungen. Mit diesen Eigenschaften findet sich das Modell auch bei Brecht wieder. So bezeichnet er 1940 die *Strassenszene*, in welcher ein Augenzeuge den Hergang eines Verkehrsunfalls schildert, als »Grundmodell einer Szene des epischen Theaters«.[42] Und im Zuge der später folgenden Parabelstücke dient ihm die wissenschaftliche Rhetorik des Modells als Scharnier, um eine rationale Vermittlung zwischen konkreter Bühnensituation und verallgemeinerbarem Deutungshorizont zu beanspruchen.[43]

Ein solcher Maßstab, der *Antigonemodell* und sein Kalkül organisiert, findet sich in der gleich zu Beginn prominent hervorgehobenen »Antigonebühne« (AM, S. 84), die durch Fotografien und Skizzen dokumentiert wird. In den »Trümmer[n] der Theaterhäuser« (J, S. 268) Europas nach dem Krieg fungiert diese Bühne als Modell des Aufbaus einer neuen, nicht durch den Nationalsozialismus korrumpierten Spielweise.[44] Das Modell ist zunächst vom Raum der

40 Roland Müller, Zur Geschichte des Modelldenkens und des Modellbegriffs, in: Modelle – Konstruktion der Wirklichkeit, hg. von Herbert Stachowiak, München 1983, S. 17–86, hier S. 23 f.; Nathalie Bredella, Modell, in: Werkzeuge des Entwerfens, hg. von Barbara Wittmann, Zürich 2018, S. 107–122, hier S. 107.

41 Bernd Mahr, Das Mögliche im Modell und die Vermeidung der Fiktion, in: Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur, hg. von Thomas Macho und Annette Wunschel, Frankfurt a. M. 2004, S. 161–182, hier S. 162.

42 Bertolt Brecht, Die Strassenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters (1940), in: Ders., Werke, Bd. 22.1, S. 370–381.

43 Brecht, Der Messingkauf [1939–1955], S. 715.

44 Dieter Baldo hat das *Antigonemodell* bezüglich seiner Reaktion auf die nationalsozialistische Theaterkonzeption situiert und spricht in diesem Sinne von einer Abgrenzung zum faschistischen »Theater des Herzens«. Dieter Baldo, Bertolt Brechts »Antigonemodell 1948«. Theaterarbeit nach dem Faschismus, Köln 1987, S. 24–59.

Bühne her organisiert und entwickelt darin die Möglichkeiten von *Antigones* Nachleben. Entscheidend für dieses Bühnenmodell ist die Zusammenarbeit Brechts mit dem Bühnenbildner Caspar Neher. Am 5. November 1947, in den Tagen seiner Reise von Amerika nach Europa, notiert Brecht in seinem *Arbeitsjournal*: »Mittwoch. Fahre morgens ab nach Zürich. Treffe abends *Cas.*« (J, S. 251; Herv. im Orig.) Seit ihrer gemeinsamen Jugend in Augsburg kennen sich die beiden und Neher prägt während der Berliner Zeit in den 1920er Jahren – etwa bei den Aufführungen von *Mahagonny*, der *Dreigroschenoper* und *Mann ist Mann* – die Bühnen von Brechts Stücken.[45] Von Neher erhält Brecht auch den entscheidenden Hinweis, Hölderlins Übersetzung der *Antigone* zu konsultieren, wie er am 16. Dezember in seinem Journal festhält:

> Habe zwischen 30.11. und 12.12. eine ›Antigone‹-*Bearbeitung* fertiggestellt, da ich mit *Weigel* und *Cas* die ›Courage‹ für Berlin vorstudieren möchte, dies in Chur, wo Curjel sitzt, tun kann, dafür aber eine zweite Rolle für die Weigel brauche. Auf Rat von *Cas* nehme ich die *Hölderlinsche* Übertragung, die wenig oder nicht gespielt wird, da sie für zu dunkel gilt. Ich finde schwäbische Tonfälle und gymnasiale Lateinkonstruktionen und fühle mich daheim. Auch Hegelisches ist da herum. Vermutlich ist es die Rückkehr in den deutschen Sprachgebrauch, was mich in das Unternehmen treibt. (J, S. 255; Herv. im Orig.)

Das günstige Zusammentreffen von Materialien, Personen und Umständen wird skizziert, die sprachliche Rückkehr ins Deutsche nach dem amerikanischen Exil hervorgehoben und bis in die Wurzeln der »schwäbische[n] Tonfälle« und »gymnasiale[n] Lateinkonstruktionen« der eigenen Schulzeit verlängert.[46] Der Einfluss Nehers spiegelt sich im *Antigonemodell* am prominentesten im Vorwort wider. Denn dort wird die »*Nehersche Antigonebühne*« zum ausführlich beschriebenen Fundament des Modells:

> Vor einer Halbrunde von Schirmen, beklebt mit geröteten Binsen, stehen lange Bänke, auf denen die Schauspieler ihr Stichwort abwarten können. In der Mitte lassen die Schirme eine Lücke, in der die sichtbar bediente Schallplattenapparatur steht und durch welche die Schauspieler, wenn mit ihrer Rolle fertig, abgehen können. Das Spielfeld wird durch vier Pfähle gebildet, von denen die Skelette von Pferdeschädeln hängen. Im Vordergrund steht

45 Vgl. Caspar Neher – Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater, hg. von Deutsches Theatermuseum München und Susanne de Ponte, Leipzig 2006, S. 54–78.

46 Revermann, Brecht and Greek Tragedy, S. 215 f.

> auf der linken Seite das Gerätebrett mit den Bacchusstabmasken, dem kupfernen Lorbeerkranz des Kreon, der Hirseschale und dem Weinkrug für Antigone und dem Hocker für Tiresias. Später wird Kreons Schlachtschwert von einem der Alten hier aufgehängt. Auf der rechten Seite steht das Gerüst mit der Eisenplatte, die von einem der Alten zu dem Chorlied ›Geist der Freude, der du von den Wassern‹ mit der Faust angeschlagen wird. Für das Vorspiel ist eine geweißte Wand an Drähten herabgelassen. Sie hat eine Tür und einen Wandschrank. Vor ihr stehen ein Küchentisch und zwei Stühle und rechts vorn liegt ein Sack. Über der Wand wird zu Beginn eine Tafel mit Ort- und Zeitangaben herabgelassen. Es gibt keinen Vorhang. (AM, S. 77 f.; Herv. im Orig.)

Die Ekphrasis des ›Bühnenbildes‹ zielt nicht bloß auf eine Inventarisierung, sondern eine funktionale Bestimmung der Bühnenrequisiten und ihrer Anordnung. Vom Hintergrund der Bühne, einem Halbrund von Stellwänden, welche das Geschehen abschirmen und wohin die Schauspielenden nach ihrem Auftritt abtreten, nimmt die Beschreibung ihren Ausgang und führt sie bis zur Rampe, die kein Vorhang gegenüber dem Publikum abschließt. Nicht nur dem Publikum, sondern auch der Leserschaft des Modellbuchs soll die Bühne auf einen Blick präsent sein.

Der offene, an dieser Stelle noch rein sprachliche Blick auf die Bühne verweist auf das grundlegende Anliegen Caspar Nehers, die funktionalen Sichtverhältnisse des Bühnenbildes filigran zu gestalten.[47] Etliche seiner Bühnenentwürfe spielen mit solchen Ordnungen des Sichtbaren – etwa der halbhohe »Nehervorhang«,[48] die »Neherhöhe«[49] oder der Einsatz projizierter Zeichnungen – und sind für Brechts Theaterästhetik prägend. Neher akzentuiert auf diese Weise nicht nur das Schauen im Schauspiel, sondern reflektiert auch das Konzept des Bühnenbildes in seiner begrifflichen Komposition als Wechselwirkung von »Raum« und »Fläche«, von »Bühne« und »Bild«: »In der Wechselwirkung von Raum und Fläche, das heißt durch eine bewußte Trennung der

47 Christine Tretow, ›Geschärfter Blick‹ und ›Innere Schau‹. Grundlagen und Entwicklung der Neherschen Bühne, in: Caspar Neher – Der größte Bühnenbauer unserer Zeit, hg. von Christine Tretow und Helmut Gier, Opladen 1997, S. 36–60, hier S. 38.

48 Der »Nehervorhang«, bisweilen auch als »Brecht-Gardine« bezeichnet, verdeckt das Bühnengeschehen und Szenenwechsel nicht vollständig. Neher nimmt dabei auf Techniken der Schaubuden wie des Barocktheaters Bezug. Ebd., S. 57.

49 Unter der »Neherhöhe« wird das spezifische Zuschneiden von Requisiten verstanden, die durch ungewöhnliche Größenverhältnisse den schauspielenden Körpern spezifische Gesten und Haltungen aufzwingen. Ebd., S. 53.

beiden Begriffe, kommt das ursprünglich etwas verschwommene Wort ›Bühnenbild‹ zu seiner eigentlichen Bedeutung.«[50] Die Wechselwirkung entsteht durch bewusste Trennung und Steuerung der beiden Bereiche, die damit nicht ineinander aufgehen, aber auch nicht unabhängig voneinander bleiben. Dieser Gedanke ist insofern wichtig, da er für Neher die Frage aufwirft, wie der Eindruck eines Bühnenbildes überhaupt dokumentiert und erhalten werden kann: »Das überlieferte Material, wie Bilder, Stiche, Photographien, kann niemals vollständig die Aufführungen früherer Epochen wiederspiegeln.«[51] Das Bühnenbild eröffnet damit ein Problem der Dokumentation und die Frage nach einem archivierbaren Bild der Bühne.

Im *Antigonemodell* wird durch die Sammlung von Fotografien, Skizzen, Kommentaren und Beschreibungen die Erarbeitung der Bühne ins Zentrum gerückt. Statt des finalen, räumlichen Eindrucks wird die Entwicklung der Bühne aus Überlegungen, Entwürfen und Ideen dokumentiert. Unter dem Bildmaterial finden sich etwa die typischen Szenenskizzen Nehers, mit welchen entscheidende Augenblicke der Handlung in einem flüssigen Aquarellduktus entworfen werden (vgl. Abb. 1). Flüssig ist dabei nicht nur der Duktus, sondern auch der Fluss der Ideen, der sich fortlaufend zwischen der Hand Nehers und Brechts Vorstellungen entwickelt.[52] Änderungen und Anpassungen bei der Übertragung in den Bühnenraum werden dynamisch und situativ vorgenommen.[53] Mit der *Antigone* kann diese, als »delikates kleines Kunstwerk«[54] gelobte Entwurfsform wieder in die Theaterpraxis von Brecht eingeführt und im Modellbuch abgedruckt werden.

Diese Szenenskizzen sind im Falle des *Antigonemodells* beinahe ohne jegliche räumliche Tiefe und bleiben auf die Figurengruppierungen konzentriert. Sie

50 Caspar Neher, Das Bühnenbild, in: Caspar Neher. Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert, hg. von Gottfried von Einem und Siegfried Melchinger, Hannover 1966, S. 166 f., hier S. 166.

51 Ebd., S. 167.

52 Ruth Berlau berichtet: »Neher saß mit einem Block da, nicht sehr groß, und zeichnete, während Brecht erzählte und Vorstellungen über die Inszenierung entwickelte. Am Schluß übergab Neher einen Packen Skizzen mit Arrangements, Haltungen, Gesten, Dekorationsentwürfen, Kostümen und so weiter. Beim Inszenieren kam Brecht leichter voran, wenn er Nehers ›Protokolle‹ – ich sage es in Anführungszeichen, weil Neher ja viele eigene Ideen einbrachte – als Erinnerungshilfen vor sich hatte.« Berlau, Brechts Lai-tu, S. 209 f.

53 Vgl. Vana Greisenegger-Georgila, Caspar Nehers dialektische Bühne für Brecht, in: Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre, hg. von Michael Schwaiger, Wien 2004, S. 73–95, hier S. 93 f.

54 Brecht, Der Messingkauf [1939–1955], S. 853.



Abbildung 1: Szenenskizze von Caspar Neher, Antigonemodell 1948, hg. von Bertolt Brecht und Caspar Neher, redigiert von Ruth Berlau, Berlin 1949, S. 101

werden ergänzt durch gezeichnete Entwürfe des Bühnenraums, vom architektonischen Grundriss (vgl. Abb. 2) bis zur Frontalansicht der Bühne aus der Perspektive des Publikums. Auf diese Weise tritt der Bühnenraum nicht als fixierter Rahmen, sondern als konstruierter Gegenstand entlang unterschiedlicher medialer Entwurfspraktiken zutage. Dies ist insofern von Belang, weil Neher keineswegs eine genaue »technische Reproduzierbarkeit« der Bühne anstrebt, sondern das Zusammenspiel von Bühnenraum und Figur, den »Mensch in der Scene«, ins Zentrum rückt: »Das Gleichgewicht dieses Grundrisses immer wieder herzustellen, ist eine der Hauptaufgaben des Bühnenmalers. Ich meine damit nicht den Grundriß der Scene, sondern den Grundriß der Personen in der jeweiligen Scene. Den richtigen Standpunkt zu fixieren, sollte eine der Hauptaufgaben sein.«[55] Die Raumordnung und die Anordnung der Figuren bedingen sich gegenseitig.

Dieser Gedanke führt Neher und Brecht dazu, im *Antigonemodell* die Entwicklung der Bühne und ihrer Figuren ausführlich zu dokumentieren. Hierfür

55 Caspar Neher, Der Mensch auf der Scene, in: Caspar Neher. Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert, S. 168–171, hier S. 171.

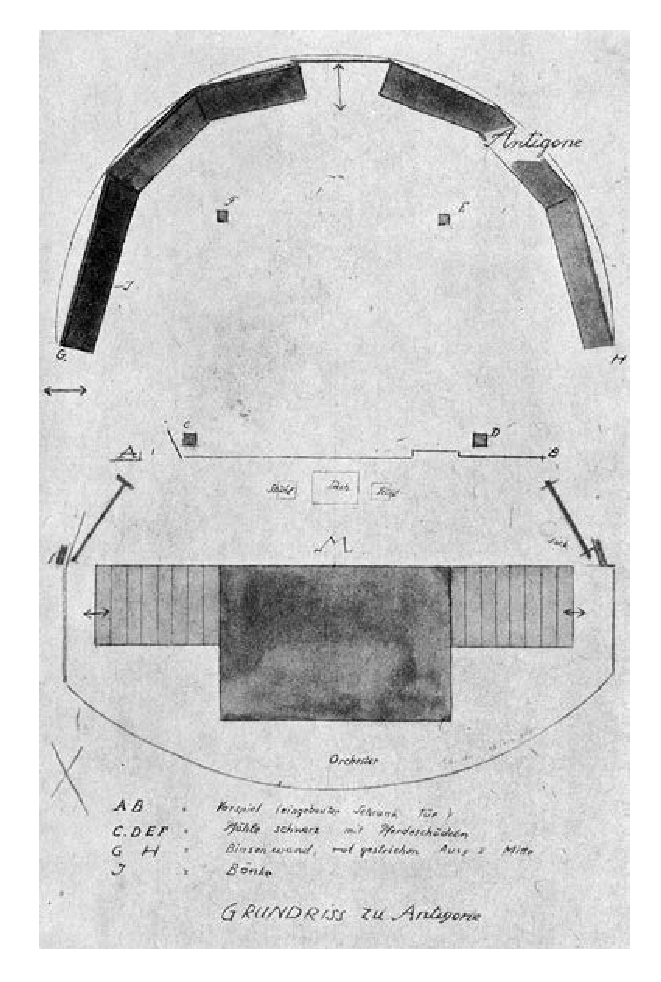
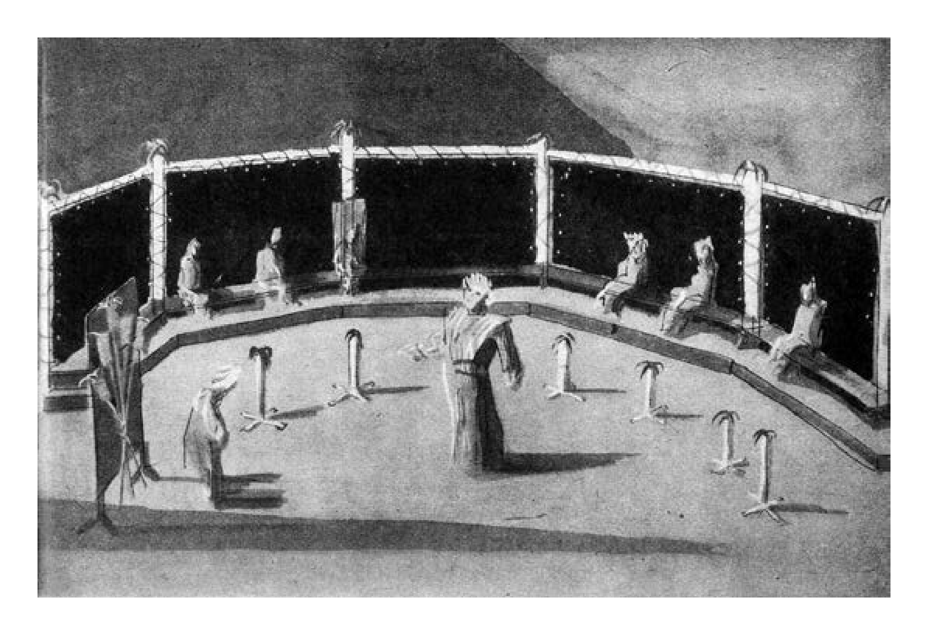


Abbildung 2: Grundriss zur Antigone von Caspar Neher, Antigonemodell 1948, hg. von Bertolt Brecht und Caspar Neher, redigiert von Ruth Berlau, Berlin 1949, S. 103

werden unterschiedliche Bühnenkonzepte vorgebracht und als Teil der Ausarbeitung des Stückes situiert:

> Es gab eine erste und zweite Konzeption der Bühne. In der ersten bildeten die Bänke der Schauspieler sozusagen den Ort des alten Gedichts. Der Schirm hinter ihnen bestand aus ochsenblutfarbenen Blachen, die an Segel und Zelte erinnerten, und die Pfähle mit den Pferdekopfskeletten standen dazwischen. Das Spielfeld sollte lediglich grell beleuchtet und durch niedere Fähnchen markiert werden. Die säkularisierte Fassung wäre so vom alten Gedicht sichtbar getrennt gewesen. Die Konzeption erregte uns dann mehr und mehr Unbehagen, bis wir entschlossen die erneuerte Handlung ebenfalls zwischen die barbarischen Kriegskultpfähle legten. (AM, S. 78)



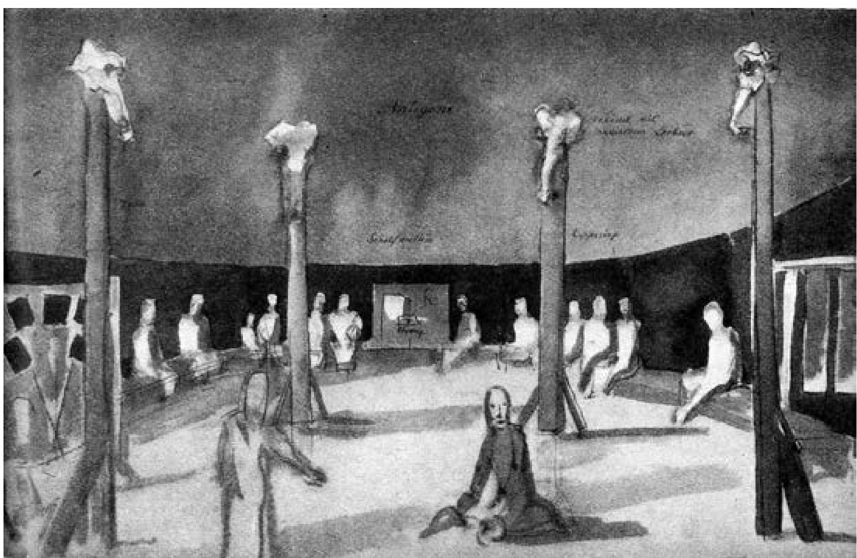


Abbildung 3 und 4: Erster und zweiter Bühnenentwurf von Caspar Neher, Antigonemodell 1948, hg. von Bertolt Brecht und Caspar Neher, redigiert von Ruth Berlau, Berlin 1949, S. 95

Diese beiden Konzeptionen werden mit entsprechenden Skizzen des Bühnenraumes ausgestellt (vgl. Abb. 3 und 4). Die angestrebte Opposition zur Idealisierung des Griechentums wird mit einer Akzentuierung des Barbarismus verfolgt, die bühnenbildnerisch durch die Erhöhung der zuletzt über dem gesamten Geschehen thronenden Pferdekopfschädel erzielt werden soll. Damit ver-

ändert sich auch das Bild der Bühne. Ordnet der erste Entwurf das Bühnenarrangement von Vorder- und Hintergrund konzentrisch aneinander und erzeugt durch den erhöht gewählten Blickwinkel eine übersichtliche Aufreihung, so wirkt der zweite Entwurf durch einen niedrigeren Blickwinkel und die Erhöhung der Pfähle sowie die seitlich verschobene Platzierung des Maskenbretts und der Alarmplatte verschränkter, wobei die Pferdeschädel das Bild dominieren.

Brecht hält hierzu am 4. Januar 1948 fest: »Bei der Konstruktion des Bühnenbilds stießen *Cas* und ich auf ein ideologisches Moment ersten Ranges.« (J, S. 261; Herv. im Orig.) Die Pferdeköpfe materialisieren eine Idee. Diese, von Brecht und Neher eigens ausgekochten Schädel bestimmen nämlich nicht nur die Bühnenwahrnehmung, sondern gestalten den konzeptionellen Rahmen des Stückes:

> Sollten wir die barbarischen Götzenpfähle mit den Pferdekopfskeletten zwischen die Bänke der Schauspieler hinten stellen, damit den barbarischen Ort des alten Gedichts angeben, den die Schauspieler dann verlassen, um zu spielen (die entgötzte Fassung)? Wir entschieden uns, das Spiel zwischen den Pfählen zu arrangieren, haben wir doch immer noch den vergötzten Staat der Klassenkämpfe. (J, S. 261)

Die Entscheidung, die getroffen wird, ist subtil. Sie verrückt vier Pfähle um einige Meter. Sie resultiert jedoch in einer Verschiebung des Bedeutungsrahmens des Stückes: Im ersten Fall wird vor dem Hintergrund des »barbarischen Ort[es]« ein künstliches Spiel im Vordergrund aufgeführt; im zweiten Fall wird dieses Verhältnis umgekehrt und das Spiel als Schauspiel akzentuiert, dass seine Entstehung aus dem neutralen Hintergrund der dezenten Pavillonwände heraus erfährt. Es bildet sich ein je eigener »Verweiszusammenhang«[56] im Raum und zwischen den Figuren. Im Zentrum steht dabei der Gedanke, dass die Bezugnahme auf den antiken Stoff durch die Ordnung des Bühnenraums und die Anordnung der martialischen Pferdeköpfe wesentlich angeleitet wird. Das *Antigonemodell* stellt diese Entwicklung der Bühne aus und skizziert nicht nur den Möglichkeitssinn des Arbeitsprozesses, sondern auch das Kalkül der gefällten Entscheidungen.

56 Joachim Schmitt-Sasse, Aspekte des Bild-Text-Verhältnisses auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. Brechts und Nehers »Antigonemodell 1948«, in: Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988, hg. von Wolfgang Harms, Stuttgart 1990, S. 339–355, hier S. 340.

Von hier aus wird die organisatorische Funktion der Bühne als Modell für das Stück ersichtlich und die penible Dokumentation als Teil eines Ordnungsproblems nachvollziehbar. Bereits im November 1947, ganz zu Beginn der Zusammenarbeit mit Neher, berichtet Brecht Ruth Berlau, dass das gesamte Bühnenmaterial schleunigst aktenförmig dokumentiert werden müsste: »Das erste, was Du hier tun mußt, ist: die Skizzen von Neher auf file zu bringen.«[57] Nach der Aufführung in Chur hält Brecht am 7. Februar 1948 gegenüber Neher in einem Brief fest: »Deine ›Antigone‹-*Bühne* (inklusive Kostüme und Requisiten und Grundgruppierungen) ist exemplarisch und muß beibehalten werden, umsomehr, als sie jede Variation verträgt.«[58] Gerade weil sie variabel erscheint, ist die Bühne exemplarisch und muss in ihrer Variabilität exemplarisch dokumentiert werden. Dieser Konfiguration von Dokumentation und Variation, Festlegung und Möglichkeit, folgt das *Antigonemodell* durch eine visuell nicht dargestellte, dritte Konzeption[59] der Bühne: »In einer dritten Konzeption könnte man, bei Weglassung des Vorspiels, statt der Schirme hinter den Bänken eine Tafel mit der Darstellung einer modernen Trümmerstadt aufstellen.« (AM, S. 78) Die Bestandteile werden elastisch gehalten – etwa die Weglassung des gesamten Vorspiels –, ohne dass der Ordnungsanspruch völlig aufgehoben wird.

Diese eigentümliche Ordnung des Bühnenraumes erinnert an Walter Benjamin, der 1931 bezüglich der Frage *Was ist das epische Theater?* auf die spezifische Neuausrichtung der Bühne als »Ausstellungsraum«[60] verwiesen hat. Benjamins Argument zielt dabei auf das »Podium« des epischen Theaters, worunter er einen Ort des Zeigens versteht, der das Verhältnis von Bühnen- und Zuschauerraum neu ausrichtet.[61] Brecht betont analog dazu im *Messingkauf* die Auflösung des sakralen Bühnensubstrats, die für Benjamin in der »Orchestra« räumlich fassbar wird: »Im Ganzen handelt es sich um eine Säkularisierung der alten kul-

57 Bertolt Brecht, Brief an Ruth Berlau, Zürich, 14.11.1947, in: Ders., Werke, Bd. 29, S. 431.

58 Bertolt Brecht, Brief an Caspar Neher, Chur, 7.2.1948, in: Ebd., S. 444. Herv. im Orig.

59 In der Neuedition des Modellbuchs durch Ruth Berlau werden im Bildteil zur Bühnenkonzeption anstatt zwei, drei Entwürfe abgedruckt. Allerdings nimmt die zusätzliche, dritte Visualisierung nicht auf die schriftliche verfasste dritte Konzeption Bezug, sondern scheint eher im Umkreis der beiden ersten Entwurfsideen mit leichten Variationen entstanden. Vgl. Bertolt Brecht und Caspar Neher, Antigonemodell 1948, hg. von Ruth Berlau, Berlin 1955, o. S.

60 Walter Benjamin, Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. II.2: Aufsätze, Essays, Vorträge, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 519–531, hier S. 520.

61 Ebd., S. 519.

tischen Institutionen«.[62] Das *Antigonemodell* verfolgt entgegen jener »unermeßlichen Tiefe« der kultischen Theatersituation einen neuen Maßstab für die Bühne. Für Neher beruht dieser »Maßstab [auf] einer Ausstattung von hoher Variabilität und Mobilität«.[63] Auch Brecht hatte zuvor festgehalten, dass die »Grundvorstellung [des Bühnenbauers, L. K.] möglichst allgemein und elastisch sein« müsse, um im ständigen Probieren, Umstellen und Anpassen die Bühne und schauspielenden Körper, ihre Gesten und Äußerungen aufeinander abzustimmen: »Der Bühnenbauer vermag den Sinn von Sätzen der Schauspieler grundlegend zu verändern und neue Gesten zu ermöglichen.«[64]

Diese Formulierungen prägen sich in die Struktur des Modellbuchs ein. Denn die Verschränkung von Exemplarischem und Variationsfähigem in Nehers Bühne etabliert eine Rhetorik, die für das gesamte Modell als Maßstab Geltung beansprucht. Es wird als ein nachzuahmendes und zu variierendes Modell eingeführt: »Ein solches Modell steht und fällt natürlich mit seiner Nachahmbarkeit und Variabilität.« (AM, S. 76; Herv. im Orig.) Das Modell wird als »unfertig« bezeichnet, »seine Mängel [schreien] nach Verbesserungen« durch Benutzung und es soll in keiner Weise »die Aufführungsweise fixieren« (AM, S. 77). In dieser Hinsicht bietet die Bühnenkonstruktion nicht nur eine räumliche Ordnung des Stückes, deren Herausarbeitung filigran dokumentiert wird, sondern die Bühne markiert den leitenden Maßstab für das *Antigonemodell* als Arbeitsmaterial, das zwischen Fixierung und Variation situiert wird.

III. Erzählstränge und Brückenverse

Wenn die Bühne als leitender Maßstab des Theatermodells fungiert, so lässt sich innerhalb des Modells die Dynamik von Fixierung und Variation in den erzählerischen Verfahren wiederfinden. Hierfür lohnt es sich, die Erzählmuster des Modells genauer zu fokussieren. Brechts Dramentheorie zielt bekanntlich auf eine enge Verknüpfung von Erzählen und Bühnenordnung ab, die sich im Begriff der Fabel konzentriert. Als »Herzstück der Tragödie« (AM, S. 79) wird auch im *Antigonemodell* die Fabel mit dieser prominenten Rolle versehen. Denn die Fabel ist schlichtweg alles: »Die Fabel soll nicht ein bloßer Ausgangspunkt für allerhand Ausflüge in die Seelenkunde oder anderswohin sein, son-

62 Brecht, Der Messingkauf [1939–1955], S. 702.

63 Susanne de Ponte, Auf der Bühne und auf dem Papier, in: Caspar Neher – Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater, S. 32–53, hier S. 50.

64 Bertolt Brecht, Über den Bühnenbau der nichtaristotelischen Dramatik, in: Ders., Werke, Bd. 22.1, S. 227–234, hier S. 231.

dern sie soll alles enthalten, und alles soll für sie getan werden, so daß, wenn sie erzählt ist, alles geschehen ist.« (AM, S. 79) In einer Nähe zum aristotelischen Fabelbegriff[65] korrigiert Brecht dessen Einschränkung auf personale Ausdrucksformen und subsumiert unter ihm auch die »Gruppierung und Bewegung der Figuren«, also ihre Gesten und die Positionierung in der Bühnensituation (AM, S. 79). Hans-Thies Lehmann hat darauf hingewiesen, dass diese Einsetzung der Fabel als organisatorisches Zentrum, welches »aufs abstrakte Ganze« zielt, gleichzeitig auch einen Ort der Widersprüchlichkeiten und Spannungen hervorbringt.[66] Anders formuliert, macht gerade die Fabel als Ordnungsinstrument Störungen und Probleme artikulierbar und setzt sich als Problem des Erzählens in Szene.

Für die Inszenierung der *Antigone* lässt sich entlang des Modellbuchs eine solch organisierende Erzählstruktur verfolgen. Denn Brecht benutzt für den Übersetzungsprozess zwischen Fabel, Schauspielenden und Bühnenraum im Rahmen der *Antigone* eine Technik, die er als »Brückenverse« bezeichnet: »Um die Darstellung der Fabel unterzuordnen, wurden den Schauspielern beim Probieren *Brückenverse* gegeben, welche sie in die Haltung von Erzählern brachten.« (AM, S. 79; Herv. im Orig.) Was sind Brückenverse? Es sind Erzählpartikel, die, ähnlich wie Zwischentitel, allgemeine Handlungselemente beschreiben. Sie werden aber von den Schauspielenden selbst gesprochen. So spricht etwa Helene Weigel bei ihrem ersten Auftritt als Antigone, wenn sie die »Spielfeldgrenze« übertritt, folgende Verse: »Aber Antigone ging, des Ödipus Kind, mit dem Kruge / Staub aufsammeln, damit Polyneikes' Leib zu bedecken / Den der erzürnte Tyrann vor die Vögel und Hunde geworfen.« (AM, S. 79) Hier wird die Grundlage der Fabel, Antigones Totengedächtnis gegenüber Kreons Bestattungsverbot, erzählend vorgebracht. Die Figur soll sich selbst moderieren und eine zeigende Distanz aufbauen. Denn »[d]ie so eingeleitete Rede oder Verrichtung bekommt dann den Charakter der näheren Ausführung, und die restlose Verwandlung des Schauspielers in die Figur wird verhindert: der Schauspieler zeigt.« (AM, S. 79)

Zunächst sind die von Brecht verfassten Brückenverse ein Instrument der Probe und werden von den Schauspielenden laut gesprochen, danach bisweilen von Inspizienten aufgesagt und zuletzt als stille Rezitation in den schauspielerischen Habitus verlegt.[67] Als »pädagogisches Experiment« für die Schauspie-

65 Vgl. Hellmut Flashar, Aristoteles und Brecht, in: Poetica 6 (1974), S. 17–37, hier S. 28 f.

66 Hans-Thies Lehmann, Fabel-Haft, in: Brecht lesen, hg. von dems., Berlin 2016, S. 147–164, hier S. 160.

67 Die Brückenverse erhielten dadurch den Status von »Vortexten« der Probe. Vgl. Wüthrich, Die »Antigone« des Bertolt Brecht, S. 156 f.

lenden sind sie jedoch nur mäßig erfolgreich.[68] Eher ist das Schreiben der Brückenverse für Brecht eine veritable Stilübung im Umgang mit den formalen Herausforderungen des Stückes.[69] Die Handlung narrativ zu ordnen, stilistische Register zu schärfen und die Identifikation der Schauspielenden mit ihren Figuren moderat zu halten, ist jedoch die variable Funktion der Brückenverse. Tatsächlich erhalten sie im *Antigonemodell* noch eine weitere Funktion. Sie werden als Bildunterschriften genutzt: »Die Brückenverse sind als Beschriftungen unter den Bildern abgedruckt, aus denen sie passend ausgeschnitten werden müssen.« (AM, S. 80) Die Aufforderung zum Ausschneiden der Verse spiegelt die Praxis des Probens bei Brecht wider, denn er schreibt die Verse immer wieder um und lässt sie in die jeweiligen Textbücher einkleben.[70] In der ersten Druckfassung des *Antigonemodell* sind die Brückenverse zwischen den Fotografien so angeordnet, dass sie als verbindende ›Brückenköpfe‹ zwischen den Bildern fungieren und ein Narrativ zwischen den Aufnahmen entwickeln (vgl. Abb. 5).[71]

Damit erhalten die Schriftstücke selbst ein Nachleben als Material der Dokumentation. Die narrativen Möglichkeiten der so umfunktionierten Brückenverse im *Antigonemodell* lassen sich besonders deutlich entlang eines Motivs verfolgen: dem Verhängnis. Dies beginnt bereits im Vorspiel. Zwar ist dieses von der Probepraxis der Brückenverse ausgenommen, weil das spätere Spielfeldmodell hier noch nicht die Bühne prägt. Es werden jedoch ebenfalls episierende Einschübe genutzt, die eine analoge Erzähltechnik der Selbstmoderation etablieren und als Brücke zwischen Bild und Text im *Antigonemodell* fungieren. Die im *Antigonemodell* eingefügten Bildunterschriften des Vorspiels beginnen mit der Frage nach der das Stück in Gang bringenden, offenstehenden Türe (»Schwester, warum steht unsre Türe offen« (AM, S. 85)). Sie enden mit dem Eintritt eines SS-Soldaten und der Gewissheit, dass der Bruder desertierte und daraufhin erhängt wurde. Die Verbindung des Vorspiels zur *Antigone* gelingt

68 »Die berühmten Brückenverse von Brecht als Hilfsmittel ausgedacht, um den Schauspieler von der neutralen Zone in die des Spielfeldes zu führen – Brecht brachte fast täglich deren neue auf die Proben –, waren ein pädagogisches Experiment, mit dem die Schauspieler mit Ausnahme der Brecht-gewohnten Weigel nichts Rechtes anzufangen wußten.« Hans Curjel, Brechts Antigone-Inszenierung in Chur 1948, in: Brechts Antigone des Sophokles, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1988, S. 187–193, hier S. 190 f.

69 Brecht sah sie in einer Nähe zu seinem Versuch, das *Kommunistische Manifest* in Hexametern neu zu schreiben. Vgl. J, S. 259.

70 Wüthrich, Die »Antigone« des Bertolt Brecht, S. 156–158.

71 Im späteren *Antigonemodell* beim Berliner Ensemble werden sie dagegen als vereinzelte Bildunterschriften verwendet.

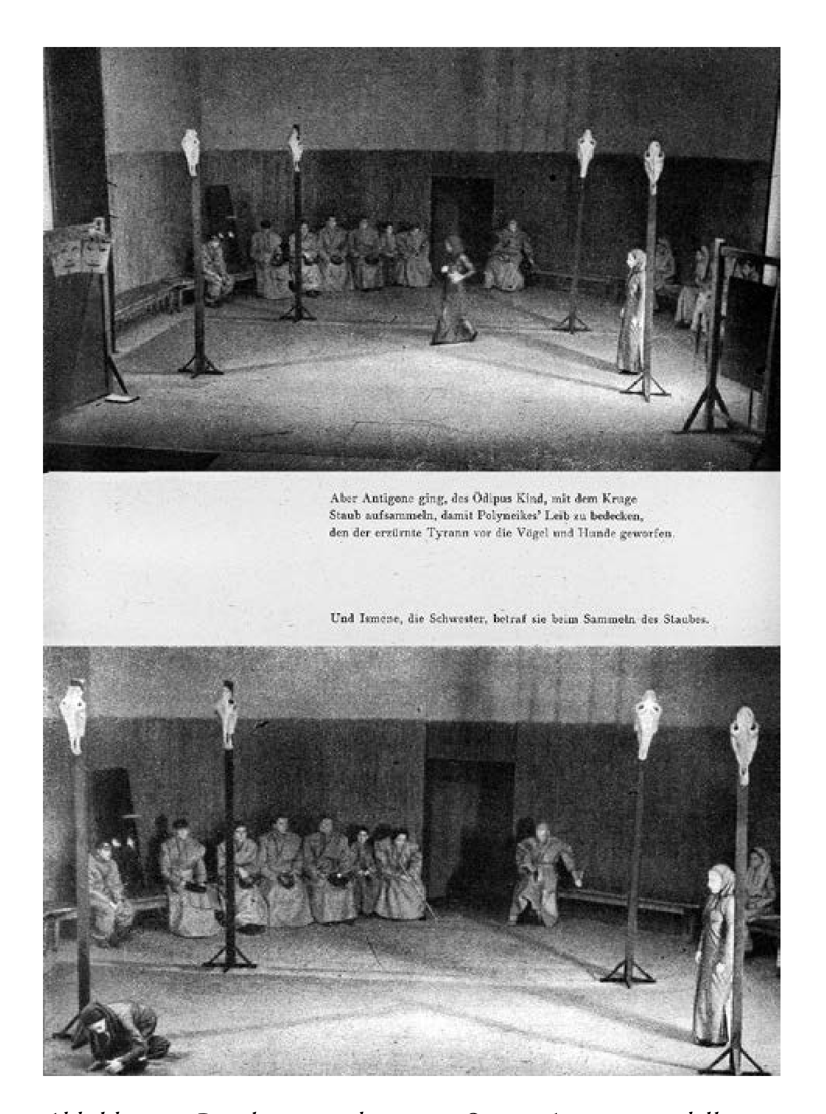


Abbildung 5: Brückenverse der ersten Szene, Antigonemodell 1948, hg. von Bertolt Brecht und Caspar Neher, redigiert von Ruth Berlau, Berlin 1949, S. 19

nun nicht einzig über die Analogien der Figurenkonstellation – zwei Schwestern und der verstorbene Bruder –, sondern durch eine Erzähltechnik der Bildbeschriftung, welche das Motiv des Verhängnisses forciert. Denn die beiden Schwestern erkennen den Tod ihres Bruders wie folgt: »Schwester, sie haben gehänget ihn / Drum hat er laut nach uns geschrien.«[72] Exakt dieser Satz wird als

72 Bertolt Brecht, Die Antigone des Sophokles, in: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 8: Stücke 8, bearbeitet von Klaus-Detlef Müller, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1992, S. 193–242, hier S. 198.

Bildunterschrift im Modell verwendet (vgl. Abb. 6) und um eine Einstellung ergänzt, in welcher eine der Schwestern dem SS-Mann entgegnet: »Meinen Bruder laß ich nicht hangen / Weil er aus eurem Krieg gegangen.« (AM, S. 89) Eingeleitet wird damit Brechts Änderung der *Antigone*-Handlung, in welcher Polyneikes zum Deserteur avanciert, der sich dem Angriffskrieg gegen Argos widersetzt und damit entgegen der sophokleischen Vorlage nicht im Zweikampf mit seinem Bruder Eteokles fällt. Zu einem Zusammenhang gebündelt werden diese Änderungen im Motiv des Erhängens, das sich im nicht »hängen lassen« der Schwestern fortführt und als »Verhängnis« deren Leben prägt.

Noch vor dem ersten Auftritt als Antigone nutzt Helene Weigel sodann einen Brückenvers, der dies aufgreift: »Vor Vers 1 sagt die Weigel: Bitter beklagte Antigone da der Brüder Verhängnis.« (AM, S. 80) Auf diese Weise wird das Schicksal der Figuren eben nicht als göttliche Fügung, sondern als Verhängnis durch Handlungen – hängen und nicht hängen lassen – erzählbar. Brecht nutzt die Motivik des Verhängnisses, um den Zusammenhang von Handlungen und Konsequenzen, von Figuren und Räumen, aber auch von Bildern und Texten im Modell zu organisieren und zu erzählen. Tatsächlich wird dies auch am Schluss des Stückes und des Modells wieder prominent aufgegriffen. Kreon erhält durch einen Botenbericht Kunde von der Niederlage seiner Armee bei Argos. Er selbst gab zuvor den Befehl, dass »Polyneikes Flucht geahndet« und er »öffentlich gehängt« werden solle.[73] Während Kreon offenen Auges in sein Verderben läuft und Theben opfert, folgt ihm der Chor der Alten. In der Hölderlin'schen Übersetzung leitet Kreon die eigene Familientragödie noch aus einer unglückseligen Schicksalsfügung ab.[74] Bei Brecht kommentiert der Chor dagegen den abschließenden Zerfall wie folgt: »Denn kurz ist die Zeit / Allumher ist Verhängnis, und nimmer genügt sie Hinzuleben, undenkend und leicht / von Duldung zu Frevel und / Weise zu werden im Alter.«[75] Das Verhängnis wird zur abschließenden Klammer und zum Erzählstrang der Bearbeitung.[76] Zeit zerrinnt nicht und lässt sich nicht ›hinleben‹, sondern erweist sich

73 Brecht, Die Antigone des Sophokles, S. 236 f.

74 »Denn alles Schiefe hat / Hier in den Händen und hier mir auf das Haupt / Ein wüst Schicksal gehäufet.« Friedrich Hölderlin, Antigonae, in: Ders., Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, Bd. 2, S. 859–912, hier S. 912.

75 Brecht, Die Antigone des Sophokles, S. 241.

76 Für Hellmut Flashar ist gerade dieser Wechsel vom Schicksal zum Verhängnis unverständlich, scheint dieser doch der gesamten »Durchrationalisierung« und der Kritik des Schicksalhaften zu widersprechen. In der Motivik des »Hängens« als gewaltvollem Zusammenhang scheint dies jedoch nachvollziehbar. Hellmut Flashar, Durchrationalisieren oder Provozieren? Brechts »Antigone«, Hölderlin und Sophokles, in: Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten. Festschrift für Karl Maurer

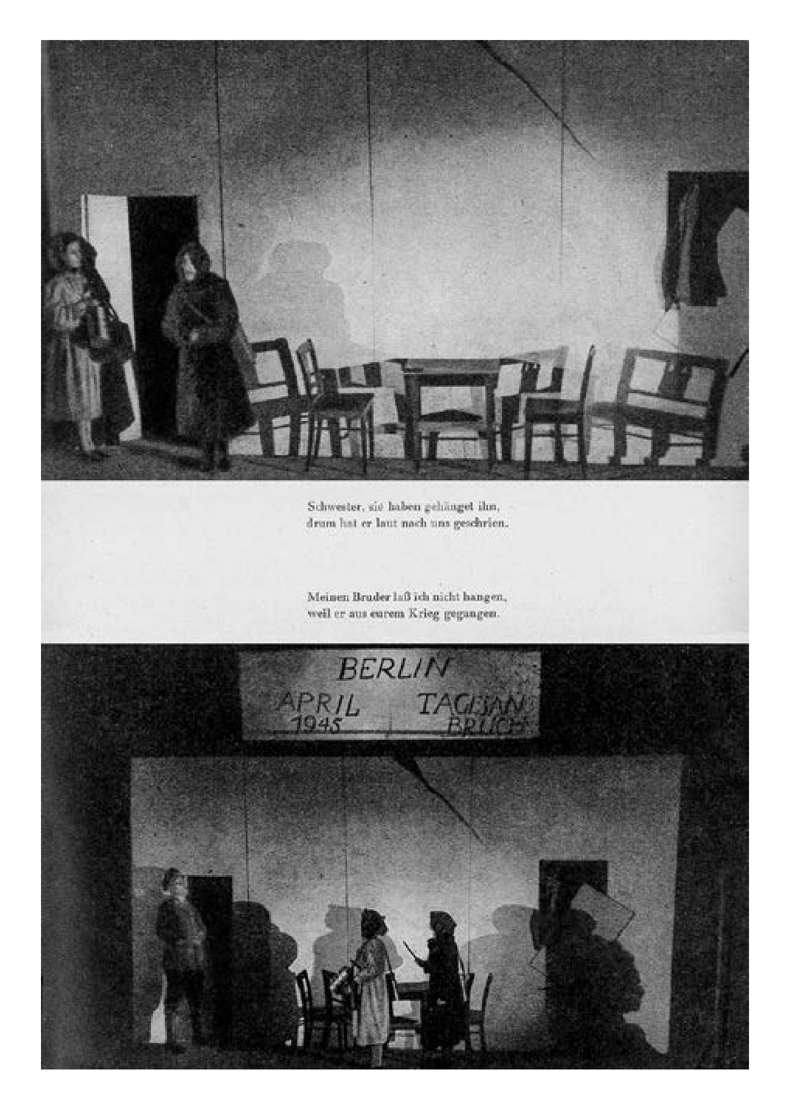


Abbildung 6: Vorspiel der Antigone, Antigonemodell 1948, hg. von Bertolt Brecht und Caspar Neher, redigiert von Ruth Berlau, Berlin 1949, S. 17

als kraftvolle Dynamik eines Nachlebens menschlicher Handlungen und Gewalten. Auf diese Weise knüpft Brecht nicht nur einen dramatischen Knoten, sondern einen Erzählstrang seines Modells: Das Verhängnis der Antigone wird ikonisch vorgeprägt durch den am »Fleischerhaken« hängenden Bruder und gleichzeitig als Zusammenhang von Bildern, Bühne und Text, von Brückenversen, Erzählhabitus und dokumentierendem Zeigen zum Modell des Stückes.

zum 60. Geburtstag, hg. von Ilse Nolting-Hauff und Joachim Schulze, Amsterdam 1988, S. 394–410, hier S. 408.

IV. Zukunftskalkül und Nachleben

Ich wende mich abschließend dezidiert der Thematik des Nachlebens im *Antigonemodell* zu. Denn das Modellbuch als Format erweist sich für Brecht und Berlau als ein zukunftsträchtiges. Am Berliner Ensemble wird die Erstellung und Nutzung von Modellbüchern zur obligatorischen Probepraxis.[77] Daneben erweist sich das *Antigonemodell* als ein erstes Kontrollinstrument für zukünftige Inszenierungen des Stückes. Als »verpflichtendes Aufführungsmodell« ist der »Vorschlag, ein Modell zu benutzen«, mit einem mehr als bloß sanften Zwang versehen (AM, S. 75 f.). Doch worin genau liegt die Verpflichtung eines ›verpflichtenden Aufführungsmodells‹? Welches Nachleben verlangt und gestaltet das *Antigonemodell*?

Zunächst ist es eine Verpflichtung zur »neue[n] Spielweise« des epischen Theaters, die eine völlig »freie Gestaltung« des Stückes unterbinden soll (AM, S. 75). Das epische Theater – seine schauspielerischen Techniken, Probepraktiken und sein Bühnenbau – werden hier zur verpflichtenden Arbeitsweise.[78] Es ist darüber hinaus aber auch die Praxis des Modellbuchs selbst, dessen Benutzung sowie der Akt des Fortschreibens, Dokumentierens und weiteren Modellierens, die eingefordert wird: »Die Abänderungen, richtig vorgenommen, haben selber modellhaften Charakter, der Lernende verwandelt sich in den Lehrer, das Modell ändert sich.« (AM, S. 77) Die Verpflichtung des *Antigonemodells* liegt nicht in der bloßen Nachahmung, sondern in der eingeforderten Auseinandersetzung mit dem dokumentierten Arbeitsmaterial und seinen möglichen Weiterentwicklungen: »Auf der Entwicklung liegt das größte Gewicht« (AM, S. 77). Verpflichtend ist daher weniger das Modell selbst, sondern der Akt des Dokumentierens und die Entwicklung des Stückes als Modell.

Das Nachleben von Brechts *Antigone* wird als Modell in einer ambivalenten Konfiguration von Bewahrung und Erneuerung situiert. Das *Antigonemodell* und sein Kalkül beanspruchen, die Zukunft des Stückes und sein Nachleben mitzugestalten, ohne es abschließend kontrollieren zu können. Doch aus der Gegenwart der Theaterarbeit und der Entwicklung des Modells soll ein semiotisches Kalkül für zukünftige Inszenierungen resultieren. Als »preview« bietet es Einblick in Zukünftiges. Diese Thematik findet sich auf der Ebene des Stückes

77 David Barnett, Brecht in Practice. Theatre, Theory and Performance, London 2015, S. 169.

78 Jörg Wilhelm Joost, Antigonemodell 1948, in: Brecht-Handbuch, Bd. 4, hg. von Jan Knopf, Stuttgart und Weimar 2001, S. 330–341, hier S. 336.

in der Figur des blinden Sehers Tiresias beispielhaft reflektiert. Er ist die zentrale Figur einer prognostischen Semiotik. Denn seine blinde Seherfähigkeit während der feierlichen Bacchanalien offenbart die prekäre Lage der thebanischen Armee und die bevorstehende Niederlage Kreons. Tiresias erhält seine Einsichten dabei gerade aus der Unmöglichkeit einer Prognose. Nachdem die Feuerstellen keinerlei Zeichen in ihren Flammen und ihrem Rauch liefern, schließt er daraus: »Dies wär der zeichenlosen Orgien tödliche Erklärung: / Du Kreon bist's, durch den die Stadt erkrankte. Denn die Altäre sind und Feuerstellen / Entweiht von Hund und Vogel, die sich sättigten / Vom unschicklich gefallnen Sohn des Ödipus.«[79] Nicht das Feuer, sondern die sich am Leichnam sättigenden Streuner dienen dem Tiresias als Zeichen für Kreons Vorgehen. Gleich im Anschluss erkennt er in Kreons Silberangebot einen Bestechungsversuch, den er als Zeichen seiner *tyrannis* deutet, und erblickt im geschäftigen Treiben Thebens die Anzeichen des fehlschlagenden Kriegszugs:

> Da ich ins Zukünftige / Wie du mir sagst, nicht schauen kann, muß ich / Ins Jetztige und Vergangene sehn und bleib / In meiner Kunst so und ein Seher. Zwar, ich seh / Nur, was ein Kind sieht: daß den Siegessäulen / Das Erz recht dünn ist; sag ich: weil man noch / Viel Speere macht. Daß man fürs Heer / Jetzt Felle näht; sag ich: als käm ein Herbst. / Und daß man Fische dörrt, als gäb's ein Winterlager.[80]

Im genauen und gleichzeitig ›kindlichen‹ Blick fußt Tiresias' semiotisches Kalkül. Er achtet auf das Unbeachtete seiner Gegenwart und Vergangenheit, um derart die Zukunft zu antizipieren: »Und hab ich so zurückgeschaut und um mich / Schaut ihr voraus und schaudert.«[81] Die Richtigkeit seiner Deutung findet er in den schaudernden Blicken des Gegenübers bestätigt.

Brecht baut den blinden Seher Tiresias als einen scharfsinnigen Beobachter auf: »Der Seher *Tiresias*, der im alten Gedicht der Mitwisser göttlicher Voraussicht ist, ist in der Bearbeitung ein guter Beobachter und deshalb in der Lage, einiges vorauszusagen.«[82] Prognostische Weitsicht ist keine Gabe, sondern durch

79 Brecht, Die Antigone des Sophokles, S. 230.
80 Ebd., S. 231.
81 Ebd.
82 Bertolt Brecht, Anmerkungen zur Bearbeitung, in: Ders., Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 24: Schriften 4, Texte zu Stücken, bearbeitet von Peter Kraft, Berlin, Weimar und Frankfurt a. M. 1991, S. 350–353, hier S. 351. Herv. im Orig.

Aufmerksamkeit und semiotisches Geschick geprägt.[83] Doch mit dem Blick des Tiresias wird auch eine Perspektivierung für das Modellbuch geschaffen, in welcher aus den vergangenen und gegenwärtigen Zeichen der Theaterarbeit Anzeichen für zukünftige Inszenierungen und Möglichkeiten des Stückes sichtbar werden.

Um dieses prognostische Kalkül genauer zu situieren, lohnt es sich, die Umstände der Churer *Antigone*-Inszenierung zu berücksichtigen. Wie Brecht im *Arbeitsjournal* festhält, treffen während der Arbeit an der *Antigone* Zeitungsrezensionen der New Yorker Aufführung des *Galilei* ein. Ihr Echo ist verhalten. Auch vom Journalisten Armin Kesser muss sich Brecht die Frage gefallen lassen, »wie tief die Mißverständlichkeit meiner Stücke in ihnen steckt« (J, S. 263). Eine weitere Eintragung aus dem *Arbeitsjournal* kontrastiert diesen Vorwurf. Geschildert wird darin eine Episode während der amerikanischen Exilzeit. Hans Eisler kritisiert ausgehend von Brechts Anmerkungen, die er zum Beispiel zur *Dreigroschenoper* oder zu *Mahagonny* verfasst hatte, dessen Praxis der Kommentierung. Er hält sie für »zu positivistisch«, woraufhin Brecht sie als »technische Hinweise für die Aufführung« verteidigt und in ihnen »Bruchstücke einer Ästhetik des Theaters, die nicht geschrieben ist«, erblickt (J, S. 94). Gegen den Vorwurf rigider Sinnfestlegung seitens Eislers wehrt sich Brecht mit diesen »kleine[n] Proben einer fröhlichen Wissenschaft, […] der Lust des Lernens und Probierens« (J, S. 94), welche das Unfertige gegenüber einem systematischen Anspruch profiliert.[84]

Stellt man diese beiden Kritiken – Kessers Vorwurf der Missverständlichkeit und Eislers Vorwurf der positivistischen Kommentierung – einander gegenüber, so zeichnet sich eine zwiespältige Situation ab. Einerseits werden Brecht Unklarheiten, andererseits Überdeterminierungen vorgehalten. Beide Fremdwahrnehmungen müssen als Vorgeschichte des Konzepts eines verpflichtenden Ausführungsmodells bedacht werden.[85] Denn das Modell löst diesen Konflikt nicht, sondern trägt ihn im Kern aus: Unverständlichkeit soll durch präzise und begründete Ausgestaltung verhindert werden und gleichzeitig soll eine strikte,

83 Eine solche Profanisierung des Sehers hat Brecht bereit vor der *Antigone* reflektiert. In seinem als »Handgelenkübung« angelegten Stück-Entwurf *Strasse des Ministeriums* wird die Figur eines blinden Bettlers eingeführt, der sich als vorausschauender Beobachter des sich ankündigenden Krieges entpuppt. Brecht, Journale 1938–1941, S. 399 f.

84 Mosse, Fragment und Modell, S. 62.

85 Auch Klaus-Detlef Müller leitet Brechts Modelldenken aus der Praxis seiner Stückanmerkungen der 1920er Jahre ab. Vgl. Klaus-Detlef Müller, Brechts Theatermodelle. Historische Begründung und Konzept, in: Bertolt Brecht. Actes du Colloque franco-allemand tenue en Sorbonne (15–19 novemebre 1988), hg. von Jean-Marie Valentin, Bern u. a. 1990, S. 315–332, hier S. 316.

positivistische Festlegung der gesamten Theaterarbeit im Sinne eines idealen Modells vermieden und stattdessen die Lust zur weiterführenden Darstellung, zum Probieren und Dokumentieren wie zur Modellierung hervorgerufen werden.

Dieser Versuch, beiden Vorwürfen auszuweichen, scheint in der Geschichte rund um das *Antigonemodell* zunächst in einen Pendelausschlag auf die Seite der Überdeterminierung zu münden. Brechts Vorgehen und das verpflichtende Aufführungsmodell werden als geradezu autoritär empfunden.[86] Dass die Entscheidung des Konflikts jedoch weniger eindeutig ist, lässt sich an einer Episode während der Proben erkennen, in deren Zentrum ein Stuhl steht. Im *Messingkauf* wird über Caspar Neher noch berichtet: »Wie sorgsam wählt er einen Stuhl, und wie bedachtsam placiert er ihn! Und alles hilft dem Spiel.«[87] Ein solcher alter Kolonialstuhl wird während der Probe zur *Antigone* zu einem entscheidenden Requisit, dessen Platzierung auch neben der Bühne von Interesse ist. Hans Curjel berichtet:

> Die Gesten und Gänge regelte Brecht von einem sogenannten ›Kolonialstuhl‹ aus, einem niederen zusammenlegbaren Sessel, wie er früher in den englischen Kolonien von Verwaltern und Militärs benutzt wurde. Brecht hatte sich in Zürich für ihn begeistert. Als der Stuhl während einer der ersten Proben in Chur ankam, wurde eine halbe Probe dafür verwendet (aber nicht verschwendet), ihn in einer Mischung von Bastelei und Zeremonie zusammenzusetzen und seine verschiedenen Sitzqualitäten auszuprobieren. Der Stuhl, außer den wenigen realistischen Möbeln des Vorspiels das einzige Möbel der ›Antigone‹-Bühne, diente zugleich dem König Kreon als Thron. Mit seiner Verwendung als Regiestuhl identifizierte sich Brecht in gewisser Beziehung mit Kreon.[88]

Der Stuhl manifestiert die zentrale Ambivalenz des Modellanspruchs: Er ist als Thron Herrschaftsinstrument des Tyrannen und symbolisiert eine gewaltvolle Verwaltung und Administration; gleichzeitig ist er ein Gegenstand, an dem sich die »Bastelei« entzündet und an dem »verschiedene Sitzqualitäten« ausprobiert werden können. Die Identifikation mit Kreon verweist auf die restriktive Gewalt der eigenen Theaterpraxis, die Brecht bisweilen selbst registriert: »In der Tat scheint es die hauptsächliche Wirkung einer Produktion wie der mei-

86 Werner Frick, »Die mythische Methode«. Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne, Tübingen 1998, S. 500.

87 Brecht, Der Messingkauf [1939–1955], S. 854.

88 Curjel, Brechts Antigone-Inszenierung in Chur 1948, S. 191.

nen heute zu sein, soviel wie möglich vom Theater niederzureißen und zu ruinieren.« (J, S. 256) Brecht äußert dies im Gestus der Erneuerung. Im Einfall des Alten soll das Neue entstehen. Aber es erhält sich ein Restzweifel, inwieweit dieser Moment des Einfallens auch im Rahmen seiner eigenen Stücke zukünftige, unvorhergesehene und bisweilen auch destruktive Kräfte entfachen wird. Die Denkfigur des Modells und die Praxis der Modellbücher eröffnen nicht die Lösung für ein gesichertes und kontrolliertes Nachleben der Stücke. Eher markieren sie einen Rahmen, in dem der widersprüchliche Anspruch von Dauer und Erneuerung sich als eine Praxis der Dokumentation nachvollziehen lässt: als Projekt, das Einfallende festzuhalten. Das *Antigonemodell* lässt sich als ein Format verstehen, welches in seiner Machart und im Vorgang des Dokumentierens die Spannungen und Konflikte ›langdauernder Werke‹ und ihres Nachlebens reflektiert und austrägt.

FLORIAN GLÜCK

WIE WIRD MAN KLASSIKER?
RAINALD GOETZ IM SUHRKAMP VERLAG

Abstracts:

Mit dem Roman *Irre* wird Rainald Goetz 1983 zum Suhrkamp Autor. Der Beitrag zeichnet die Homogenisierungseffekte seiner Verlagsautorschaft nach und nimmt insbesondere die Paratexte seines Buchwerks in den Blick. Zwischen Szenebewusstsein und Suhrkamp Kultur gelingt es Rainald Goetz, ganz unterschiedliche Aufmerksamkeitsressourcen, Lektürekontexte und Rezeptionsgruppen in seine Werkpolitik einzubinden.

With his novel *Irre*, Rainald Goetz becomes a Suhrkamp author in 1983. This article traces the homogenizing effects of his authorship at the publishing house, focusing in particular on the paratexts of his books. Between scene awareness and Suhrkamp culture, Rainald Goetz succeeds in integrating different attention resources, reading contexts, and reception groups into his work politics.

I. Ankommen in der Suhrkamp Kultur

1986, drei Jahre nach Rainald Goetz' Romandebüt *Irre*, erscheinen in der *edition suhrkamp* der »Stücke«-Band *Krieg* und der Prosaband *Hirn*, eine Bündelung von Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträgen, die der Autor zwischen 1983 und 1985 in der *Süddeutschen Zeitung*, der *Spex* und dem *Merkur* veröffentlicht hat. Wie schon bei seinem Debütroman ist die Aufmerksamkeit des Feuilletons groß. Neben einigen gemäßigten Rezensionen sticht allerdings ein Artikel besonders heraus, der des *FAZ*-Kritikers Werner Fuld, der unter dem Titel *Naiv, modisch und brutal* auf Goetz' Interesse am Zeitgeist eingeht und keinen Hehl daraus macht, was er von dessen Zeitschriftentexten und deren Wiederauflage in der *edition suhrkamp* hält:

> Das Haltbarkeitsdatum dieser Texte war schon bei ihrem ersten Erscheinen in obskuren Szeneblättchen überschritten. Sie handeln zum Teil von »dem einzigen wirklich weltumspannenden, rasend schnellen, sich rasend schnell immer neu selbst erneuernden Kulturphänomen«, für das Rainald Goetz in aggressiver Naivität die Discomusik hält. Sie wird in Lokalen gespielt, die

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-009

»angesagt« sind; um das zu wissen, muß man »hip« sein. Das ist man, wenn man, dem Autor folgend, jedes verdächtige Anzeichen intellektueller Tätigkeit erfolgreich mit mindestens vier Litern Bier pro Abend niedertrinkt. Dies wiederum kostet Zeit; man könnte beim Gang zur Toilette den neuesten Hit verpassen, und das ist ärgerlich »in einem Bereich, wo Verspätung der Tod ist«.

Wer andere Sorgen hat, wird von Goetz unflätig beschimpft. Er hält seine verbale Raserei für geistige Beweglichkeit und die eigene Denkphobie für den Zeitgeist. […] Er merkt auch nicht, daß es seinem Credo als Konjunkturritter widerspricht, wenn er nun die alten Tiraden neu auflegt. Was er vor Jahren wütend hinter jeder jeweils neuesten Welle herrief, liest sich heute als das Krakeelen eines notorischen Eckenstehers, dem gerade die Kneipentür vor der Nase zugeschlagen wurde.

[…] [B]ereits die Publikation dieser ebenso überflüssigen wie ärgerlichen Texte (von den »Stücken« zu schweigen) zeigt, daß es für die ehemals anspruchsvolle edition suhrkamp offenbar kein Niveau mehr gibt, das zu unterbieten sie nicht bereit ist.[1]

Fulds Kritik, eine Attacke auf Goetz ebenso wie auf den Zeitgeist, liest sich wie die zeitgenössische Façon einer Tradition, die seit der Erfindung von Zeitungen und Zeitschriften intellektuelle Polemiken, Invektiven und Schimpfkanonaden frei Haus liefert – denn für das Verhältnis zwischen Autoren und Kritikern gilt spätestens seit dem 18. Jahrhundert: »Wer schreibt, muß mit Gegenschrift rechnen.«[2] Die Folgen dieser »Etablierung von Negativität im literarischen Diskurs«[3] lassen sich seither in der kritischen Fernkommunikation zwischen Goetz und seinen Rezensenten beobachten.[4] Allerdings ist mit Blick auf Fulds Gegenschrift noch etwas Weiteres bemerkenswert. Denn die Attacke veranlasste Goetz nicht nur zu einer Kritik der Kritik, das heißt zu einer litera-

1 Werner Fuld, Naiv, modisch und brutal, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.9. 1986.

2 Steffen Martus, Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George, Berlin und New York 2007, S. 101.

3 Ebd.

4 Diese dürfte schließlich nicht unerheblich zu jenem »Kritikermasochismus« beigetragen haben, den die Literaturkritik ihrem Verhältnis zu Goetz mitunter selbst unterstellt: »Man denkt ja immer, Schriftsteller wollten von Kritikern geliebt werden. Im Fall Rainald Goetz ist das umgekehrt. Da wollen die Kritiker von Rainald Goetz geliebt werden, ganz so, als wäre dessen Wertschätzung der Ritterschlag, jede Geste der Zuwendung eine Art Rainald-Goetz-Superkritikerpreis.« Julia Encke, Die Einladung, in: FAS, 5.8.2012.

turbetrieblichen Entgegnung. Sie brachte ihn auch dazu, etwas zu tun, das für beleidigte Schriftsteller durchaus ungewöhnlich ist, und zwar: seine Bewunderung für den Kritiker zu bekunden. So heißt es einige Zeit später in seinem Bericht *Drei Tage. Text, Bier, Ecstasy* (1989) für die *Spex*:

> Mein Lieblingshammer waren die cirka 12 Zeilen zu gut 500 Seiten Krieg [Titel des Werkzyklus, in dem die Bände *Krieg* und *Hirn* 1986 erscheinen, F. G.] seinerzeit in der Frankfurter Allgemeinen vom Benjaministen Werner Fuld, und während ich von diesem gut placierten Magenschwinger ungedeckt getroffen angeschlagen in den Seilen hing, sagte ich mir dauernd, genau, genau so würde ich es auch machen als Kritiker. Und weil man jeden richtigen Gedanken, denkt man ihn gerade nicht, nach drei Minuten schon vergessen hat, läßt man sich immer wieder gern, gerade wenn es weh tut, sauber die Lektion erteilen von den Lockerheinis dieser Welt.[5]

Was Goetz einige Jahre später auch als »Leuchtfeuer der Freude und des Auflachens, die in jeder krassen Beschimpfung konkreter Personen, im Kunstraum der Literatur also, zünden«,[6] beschreiben wird, trifft im Ringkampf mit dem Kritiker zunächst den Autor selbst, der sich entgegen aller literaturbetrieblichen Wahrscheinlichkeit jedoch nicht nur »angeschlagen« zeigt, sondern auch seine Anerkennung für den Kritiker ausdrückt.

Nun lässt sich anhand der literarischen Fernkommunikation zwischen dem Invektivkünstler Fuld und dem Autor Goetz aber nicht nur die Kultur einer negativen literarischen Kommunikation im 20. Jahrhundert exemplarisch beobachten. Fulds Kritik zeigt auch, wie sich die öffentliche Wahrnehmung von Goetz' Autorschaft auf der Schwelle vom Zeitschriften- zum Verlagsautor verschiebt. Nicht umsonst gelten die Attacken des Kritikers zunächst den »obskuren Szeneblättchen«, in denen Goetz seine ersten literarischen Gehversuche unternimmt und die mit dem Band *Hirn* erstmals gebündelt in der *edition suhrkamp* vorliegen. Deren »Haltbarkeitsdatum« sei schließlich schon »bei ihrem ersten Erscheinen« überschritten gewesen, wie es bei Fuld heißt, weshalb die Wiederveröffentlichung der Texte umso ärgerlicher sei, beschädigten sie doch eine »ehemals« illustre Verlagsreihe derart, dass es »offenbar kein Niveau mehr gibt, das zu unterbieten sie nicht bereit ist.« Nicht weniger als die Reputation des Suhrkamp Verlags zerstören Goetz' Texte also für den traditionsbe-

5 Rainald Goetz, Drei Tage. Text, Bier, Ecstasy, in: Spex 3 (1989), S. 106–109, hier S. 107.

6 Rainald Goetz, Klage, Frankfurt a. M. 2008, S. 65.

wussten Kritiker. Und nicht weniger als die Kultiviertheit der »Suhrkamp Kultur«[7] steht damit auf dem Spiel.

Analytisch gewendet trifft der literaturkritische »Magenschwinger« damit zugleich ins Herz der Goetz'schen Verlagsautorschaft. Denn Fulds Attacke adressiert nicht zufällig eben jenen Punkt, an dem die medial begrenzte Haltbarkeit von Goetz' Texten in eine potenziell kanonische Haltbarkeit, oder anders gesagt: ins »Pantheon der Suhrkamp Kultur« übergeht, dem ein »Zug ins Monumentale« innewohnt.[8] Für Kritiker, die ihre Affinität zur Kulturbewahrung so offen ausstellen wie Fuld, sind mit der Pantheonisierung obskurer Texte also erhebliche Probleme verbunden: Wenn Goetz »die alten Tiraden neu auflegt«, so verliert er nicht nur das »Credo als Konjunkturritter«, sondern droht auch zum *Klassiker* zu werden; er wird in den Rang der Suhrkamp Kultur berufen und aufgefordert, zu ihrem »dauernde[n] Verdienst«[9] beizutragen. Dass Fuld in diesem Zusammenhang der Ausdruck »›hip‹« besonders übel aufstößt – denn »das ist man, wenn man [...] jedes verdächtige Anzeichen intellektueller Tätigkeit erfolgreich mit mindestens vier Litern Bier pro Abend niedertrinkt« –, scheint dabei zugleich symptomatisch. Selbst in Anführungszeichen gesetzt, zitiert er mit dem Begriff unter der Hand einen Text herbei, den Goetz selbst in den Band *Hirn* aufgenommen hat und der – unter dem bezeichnenden Titel *Was ist ein Klassiker* – wiederum einen Besuch des jungen Autors auf dem Marbacher Schillerhügel schildert: »Ich aber habe nach Marbach fahren müssen, weil ich einfach nicht weiß, ob Friedrich Schiller ein Klassiker ist oder ein Arsch.«[10] Dass ein Klassiker etwas ist, das »Mut macht, einem neue Kraft gibt, neue Stärke, neues Neu und neue Wut für die nächste neuerste Attacke«, sollte dem Autor dabei ebenso zu denken geben wie die Einsicht, dass Klassiker nicht nur in Form von Büchern, sondern auch in Gestalt von »Tanzlokalen« in Erscheinung treten, »weshalb ich, der ich so hip bin, daß ich nicht hip sein brauche, dauernd genau da hin gehe und da das Bier trinke. Also ist das Tanzlokal ein

7 Wie George Steiner die Bedeutung des Verlags hervorhob: Adorno: love and cognition, in: Times Literary Supplement, 9.3.1973. Im Folgenden zitiert nach der deutschen Teilübersetzung in Suhrkamp-Verlagsgeschichte 1950–1987, hg. vom Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1987, S. 55.

8 Philipp Felsch, Der lange Sommer der Theorie, München 2015, S. 160 f.

9 Steiner, Adorno: love and cognition; Claudia Michalski merkt an, dass die *edition suhrkamp* »aufgrund der ihr zugeschriebenen Bedeutung und Relevanz besonders geeignet [ist], einen differenzierten Blick auf die Suhrkamp-Kultur zu werfen.« Claudia Michalski, Die edition suhrkamp. Reihe und Regenbogen, in: IASL 43 (2018), H. 1, S. 181–197, hier S. 183.

10 Rainald Goetz, Hirn, Frankfurt a. M. 1986, S. 23. Im Folgenden zitiert: H.

klarer klassischer Klassiker wie Goethe.« (H, S. 24 f.) Wer sich mit dem literarischen Kanon auf derart schamlose Weise an den Tresen begibt, muss freilich (spätestens) nach dem dritten Bier mit dem Unmut intellektueller Türsteher rechnen. Folgert Goetz (vermutlich schon leicht angetrunken), ein Klassiker sei »im besten Fall […] logisch das, was auch Pop im besten Fall ist: nämlich ein Hit«, so kann man sich die Aversion des Kritikers Fuld nur vorstellen – dieser assoziiert »Hits« schließlich mit einem »Gang zur Toilette«.

Als feuilletonistischer Türhüter, der über den heiligen Bezirk der Literatur wacht, attackiert Fuld damit aber nicht nur den Autor. Indem er Goetz aus der »ehemals« ehrwürdigen Tradition der Suhrkamp Kultur ausschließt, schließt er den Suhrkamp Verlag im Gegenzug in seine Kritik ein. Nicht nur antizipiert er also die für Goetz zentrale Sozialisation im Medium Zeitschrift, sondern auch die Konsequenzen und Synergieeffekte, die seine Aufnahme in den Suhrkamp Verlag zeitigt. Schließlich vollzieht sich die Wiederveröffentlichung von Goetz' »alten Tiraden« erst im Zuge einer Konfektionierung seines fragmentarischen Zeitschriftenwerks im Medium Buch, oder genauer gesagt: in der Reihe *edition suhrkamp*. Nimmt Fuld *diesen* Übergang zum Ausgangspunkt seiner Kritik, erkennt er ausdrücklich die Bedeutung der Überführung von Goetz' Zeitschriftenartikeln ins Verlagswerk an und erfasst – ob bewusst oder unbewusst – zugleich Goetz' Stellung als »destruktiver Typ« und »Hassliterat«, dessen Profilierung durch den Band *Hirn* weiter verstärkt wird.[11] Nicht umsonst bildet den Auftakt des Bandes der Klagenfurter Text *Subito*, mit dem sich der Autor ins Gedächtnis des modernen Literaturbetriebs einschreibt. Und nicht zufällig rücken vor dem Hintergrund der wiederveröffentlichten Texte die frühen Artikel des Jungautors Rainald *Maria* Goetz, der Ende der 1970er Jahre zunächst mit (Kinderbuch-)Rezensionen, Essays und Reportagen in Erscheinung getreten war, in den Hintergrund. Hatten Goetz' erste Gehversuche noch eine »Flucht nach Innen« angetreten,[12] ist in *Hirn* (und der kritischen Lektüre von *Hirn*) der stille Solitär, solipsistische Leser und sanfte Mittelnamenträger längst ins Unbewusste seiner Autorschaft abgerückt.

11 Die Charakterisierung als Hassliterat ist in den Rezensionen zu *Hirn* omnipräsent und kehrt noch Jahre später in Kritiken und Interviews zur Beschreibung des frühen Werks wieder. Vgl. etwa das Interview zwischen Volker Hage, Wolfgang Höbel und Rainald Goetz, Ein Hau ins Lächerliche, in: Der Spiegel 50 (1999), S. 250–253, hier S. 251.

12 Vgl. Thomas Wegmann, Stigma und Skandal oder ›The making of‹ Rainald Goetz, in: Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart, hg. von Markus Joch, York-Gothart Mix und Norbert Christian Wolf gem. mit Nina Birkner, Tübingen 2009, S. 205–219, hier S. 206.

Andreas Bernard hat die editorische Räumlust dieses destruktiven Charakters einmal so beschrieben, »dass es im Werk des Autors nichts Zerstreutes oder Marginales geben möge.«[13] Versteht man Goetz' frühe Zeitschriftenautorschaft als Rückseite seiner werkpolitischen Kohärenzbestrebungen, so lässt sich die Etablierung seiner Verlagsautorschaft zugleich an der Art und Weise ablesen, *wie* seine zerstreuten Texte in den Suhrkamp Verlag überführt werden. Dafür steht einerseits die Textauswahl, die er mit dem Band *Hirn* vornimmt und die das Profil des Autors als *angry young man* stärkt. Und dafür steht andererseits die Gestalt seiner in den Verlagsband aufgenommen Texte selbst, die nicht nur ihr Publikationsumfeld, sondern auch typographische Merkmale und Eigenschaften im Übergang von der ursprünglichen Textfassung zur Verlagsfassung verändern, wie beispielsweise Goetz' erster *Spex*-Artikel *Gewinner und Verlierer* (1984) zeigt, der im Zeitschriftenformat seinen Reiz nicht zuletzt durch die Anordnung einer Bilderfolge gewinnt, die das zerstückelte, verzerrte Antlitz des Autors in den Vordergrund rückt (vgl. Abb. 1 und 2).

Demgegenüber erscheint derselbe Text nach Überführung in die *edition suhrkamp* in einer temperierten, bilderlosen Schriftlandschaft. Mit der Aufnahme in die Buchreihe verliert der Text also auch ein ikonisches Element, das nicht nur die gestalterische Experimentierfreude der Zeitschrift *Spex* veranschaulicht, sondern auch das *Image* des Zeitschriftenautors Goetz reflektiert. Im Layout der *edition suhrkamp* wird der bilderreiche Schriftsatz zum gemäßigten Doppelgänger seiner selbst, insofern das für ihn ursprünglich konstitutive typographische Dispositiv der Zeitschrift *Spex* – in der Größe 25 × 35 cm – von einem verlagsseitig formatierten Reihenlayout – in der Größe 11 × 18 cm – abgelöst wird.

Der Gewinn eines verlagspolitischen Werkaufbaus kommt für den Autor also nicht ohne den Preis einer gewissen Normierung. Mit der Stabilisierung und Vereinheitlichung von Goetz' Autorschaft und der Überführung seiner Zeitungs- und Zeitschriftenartikel in die Textsammlung *Hirn* geht eine Standardisierung der *Anfühligkeit* seines Werks einher, die sich ebenso im Layout der *edition suhrkamp* wie im (ikonischen) Beschneiden der ursprünglichen Textfassungen zeigt. Was in der *Spex* auf Zeitungsseitengröße noch zurecht den Ausdruck »Der Text ist meine Party«[14] für sich reklamieren konnte (nicht zu vergessen, dass die *Spex* ihr Layout in kurzen Abständen wechselte und Goetz'

13 Andreas Bernard, Die Welt der Seele, in: Süddeutsche Zeitung, 10./11.10.2009.

14 So das prominent platzierte Motto in Goetz' Text *ANGST*, in: Spex 1 (1990), S. 34–37, hier S. 34.

GEWINNER UND VERLIERER

Welt

Freunde



Abbildung 1 und 2: Der zerstückelte Autor. Goetz' Text »Gewinner und Verlierer« in der »Spex« (Februar 1984, S. 40–43), © Spex

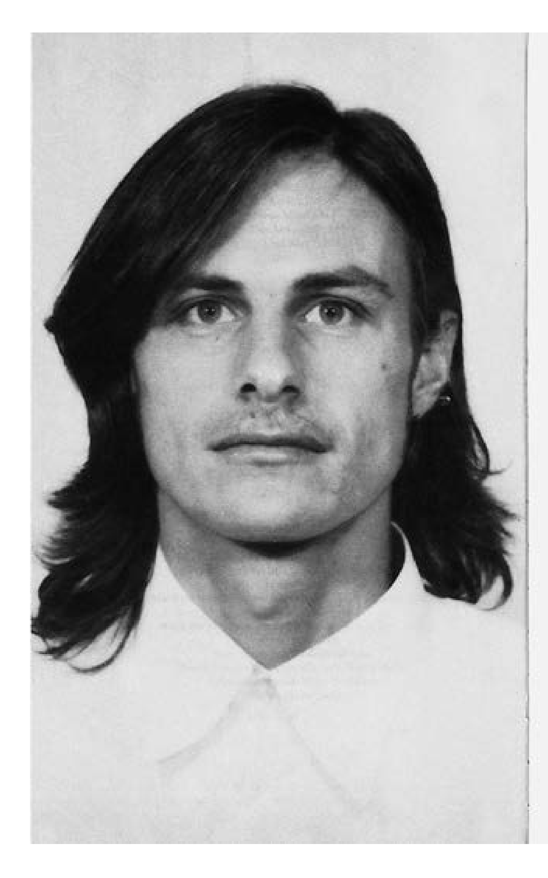
Motto damit auch symptomatisch für die ästhetische Sprunghaftigkeit der Zeitschrift stand), überschreibt in der *edition suhrkamp* ein vergleichsweise harmonisches Textbild, das mit Philipp Felsch als Effekt einer »Apotheose des gedruckten Wortes«[15] beschrieben werden könnte. Vor diesem Hintergrund erscheint auch der »Dank« (H, S. 197), den der Autor seinem Band *Hirn* (1986) – und später seiner Textsammlung *Kronos* (1993) – beifügt, geradezu symptomatisch, liest er sich doch als Echo auf eben jene Publikationskontexte, in denen seine Texte ursprünglich veröffentlicht wurden. Indem sich der Autor auf den letzten Seiten seiner Bände bei den Zeitungen und Zeitschriften bedankt, die ihm ermöglichten, die Texte erstmals zu publizieren, reflektiert er einerseits die heterogene Ordnung seiner Autorschaft und andererseits deren nachträgliche Homogenisierung im Verlagswerk. Entgegen der vom Autor gewählten Beschreibung seines ersten Sammelbandes als »Schrift Zugabe« (H, S. 2), erfüllt die Bündelung der Zeitschriftenartikel damit allerdings weit mehr als nur eine supplementäre Funktion. Die Vereinheitlichung jener »überflüssigen wie ärgerlichen Texte«, wie es bei Fuld heißt, ermöglicht schließlich die Suggestion einer stilistischen und historischen Autor-Einheit, die wesentlich zur Stabilisierung von Goetz' Verlagsautorschaft und zur Profilierung als destruktivem Charakter beiträgt.

Mit dem Suhrkamp Verlag, der nicht Goetz' erste, aber vermutlich beste Adresse auf dem Weg zur (zeitweise) »größten Autorität« unter den »Gegenwarts-Autoren« war,[16] wird die Wirkung seiner Autorschaft also ebenso reichweitentechnisch verstärkt wie verlagsseitig zugerichtet. Mit dem »Dank«, der seinen Band *Hirn* abschließt, antizipiert der Autor die horizontale Verbreitung seiner frühen Texte und deren vertikale Bündelung, Normierung und Konfektionierung in der *edition suhrkamp*. Bis heute wirbt der Suhrkamp Verlag mit der Einbeziehung der *Backlist* seiner Autoren unter der Prämisse, dem Verlag gehe es nicht »um das einzelne Buch […], sondern um die literarische oder wissenschaftliche Gesamtphysiognomie seiner Autorinnen und Autoren.«[17] Eben diesen Vorgang scheint Goetz' Band *Hirn* exemplarisch zu veranschaulichen, wenn er die frühen Texte des Autors von einer kontingenten und zerstreuten Wahlverwandtschaft in die Kohärenz einer selektiven Werkordnung überführt. Und damit zeigt er zugleich, wie Goetz' »Gesamtphysiognomie« als Autor bereits kurz

15 Felsch, Der lange Sommer der Theorie, S. 160.

16 Wie etwa der Literaturwissenschaftler und »Fan« Nikolaus Wegmann noch 2010 bemerkte: Wie kommt die Theorie zum Leser? Der Suhrkamp Verlag und der Ruhm der Systemtheorie, in: Soziale Systeme 16 (2010), H. 2, S. 463–470, hier S. 468.

17 Aus der Selbstauskunft des Suhrkamp Verlags, https://www.suhrkamp.de/suhrkamp_verlag_14.html (1.2.2022).



One two three four
Living for today Living for today Living for today
And don't worry about tomorrow
Hey hey hey hey

THE LORDS OF THE NEW CHURCH

Abbildung 3: »Living for today / And don't worry about tomorrow«.
Goetz' Band »Hirn« in der »edition suhrkamp« (1986), © Suhrkamp Verlag

nach seiner Aufnahme in den Verlag mit Blick auf retrospektive Arbeiten – und die prospektive Gestalt – seiner Autorschaft vermessen wird.

Wenn mit der Tradierung als Suhrkamp-Autor also immer auch gewisse Monumentalisierungstendenzen verbunden sind, wie Philipp Felsch die Bedeutung der Suhrkamp Kultur pointierte und wie sie – *ex negativo* – auch Werner Fuld antizipierte, so scheint bereits die Gestalt des Bandes *Hirn* erste Hinweise auf jene Werkmonumentalität zu liefern: Eingehüllt in einen pechschwarzen Umschlag suggeriert der Band bereits in seiner äußeren Erscheinung die Würde von Totentafeln; beim Aufschlagen erwartet interessierte Leserinnen und Leser sodann ein Porträt des Autors, das ihn nicht mehr in zerstückelten Fragmenten, sondern – als handele es sich um ein Passbild, mit dem sich der Autor einer Leserschaft vorstellt – feinsäuberlich kadriert zeigt; in faltbarer Distanz zu diesem Porträt findet sich schließlich ein Zitat, das wirkt, als habe es der Autor in den Hallraum eines Pantheons hineingerufen: »One two three four / Living for to-

day Living for today Living for today / And don't worry about tomorrow / Hey hey hey hey«. (H, S. 7) Wo, wenn nicht in einem Pantheon, müsste sich ein Autor, der das Echo des Heute so gerne hört wie Goetz, weniger um Morgen sorgen (vgl. Abb. 3)?

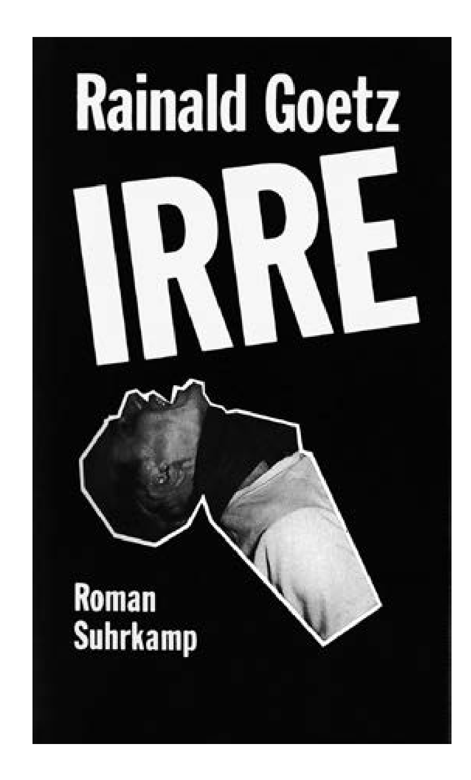
Unter werkpolitischen Gesichtspunkten lässt sich Goetz' (fraglose) Frage »Was ist ein Klassiker« damit zugleich in eine praxeologische Folgefrage überführen: Wie wird man Klassiker? Nicht nur was ein Klassiker ist, sondern wie man einer wird, scheint sich schließlich anhand der Einbeziehung seiner *Backlist*, der verlagstechnischen Zurichtung seiner Werke, der geflissentlichen Auswahl seiner Texte und dem *Image* seiner Autorschaft zur Herstellung einer Verlagsphysiognomie zu zeigen. Und weniger die Frage nach der gelungenen (oder misslungenen) Nutzung intellektueller Regungen (die man mit Fuld entweder asketisch befolgt oder aber »niedertrinkt«), sondern die Frage nach dem Widerhall einer Institution in der Gestalt einer Autorschaft scheint dabei die Klassikerwerdung zu befördern. Wie Goetz in die »Bastion der ›Klassiker‹«[18] Suhrkamp einzieht, deutet sein Band *Hirn* hier bereits an. Wie er sich als solcher profilieren wird, zeigen hingegen die wandelbaren Erscheinungsformen seiner Verlagsautorschaft und besonders anschaulich die Ausgaben seines Debütromans *Irre*, die gleich mehrfach – von der Erstausgabe (1983) über die Taschenbuchausgabe (1986) bis hin zur Aufnahme in die *Bibliothek Suhrkamp* (2008) – ihre äußere Gestalt verändern und die verlegerische Normierungskraft verinnerlichen werden: Während auf dem Buchumschlag der Originalausgabe von *Irre* 1983 noch ein Bild des *irren* Autors abgedruckt ist, scheint sich das Erscheinungsbild des Romans im Laufe der Zeit zunehmend der Reihenästhetik des Suhrkamp Verlags anzupassen (vgl. Abb. 4 bis 7). Wie gezähmt erscheint *Irre* schließlich als Klassiker-Ausgabe in der *Bibliothek Suhrkamp* (2008), deren farbige Linie ihn seither mit anderen Suhrkamp-Klassikern verbindet.

II. Pragmatik einer Autorschaft

Dass die »Linearität der Typographie« im Buchzeitalter als »entscheidende Agentin der Standardisierung, Uniformierung und ›Homogenisierung der Einzelmenschen‹«[19] wahrgenommen werden kann, hat Lothar Müller mit Blick auf

18 Tobias Amslinger, »Leben mit einer Dünndruckausgabe?« Max Frischs ›Gesammelte Werke in zeitlicher Folge‹ bei Suhrkamp, in: IASL 43 (2018), H. 1, S. 108–126, hier S. 108.

19 Lothar Müller, Weisse Magie. Die Epoche des Papiers, München 2012, S. 89.



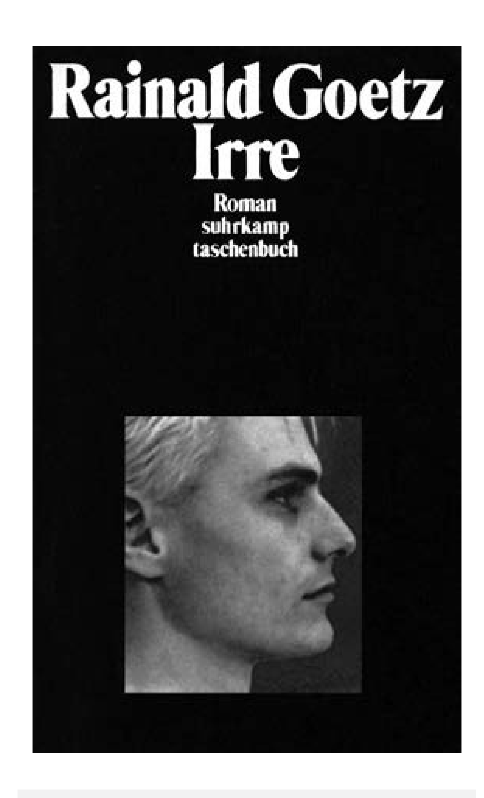




Abbildung 4 bis 7: Goetz' Debütroman »Irre« in der Erstausgabe (1983), im »suhrkamp taschenbuch« (1. Aufl., 1986 und 16. Aufl., 2015) und in der »Bibliothek Suhrkamp« (2008), © Suhrkamp Verlag

Marshall McLuhans »typographischen Menschen« gezeigt. Dabei bietet das medientheoretische »Zauberwort«[20] der Linearität – kleiner skaliert – zugleich ein Beschreibungsmodell für die verlagstechnische Zurichtung, die Rainald Goetz durch die Aufnahme in den Suhrkamp Verlag erfährt. Denn bereits unter editionspraktischen Gesichtspunkten zieht der junge Autor einen roten Faden durch sein Werk, indem er – wie anhand seines Bandes *Hirn* gesehen – *bestimmte* Ereignisse seiner auktorialen Biographie reediert und die eigene Werkerzählung damit linearisiert. Sieht man sich das Format seiner Werke an, so fällt zudem auf, dass das Modell der Linearität ein Leitkonzept für die Reihen des Suhrkamp Verlags selbst bildet, die für Goetz' Werkverwaltung keine unbedeutende Rolle spielen. So zeigt nicht nur Goetz' Klassiker-Ausgabe in der *Bibliothek Suhrkamp*, wie die Gestalt seines Debütromans *Irre* schrittweise die Linien- und Reihenoptik des Suhrkamp Verlags internalisiert. Auch die *edition suhrkamp*, in der Goetz' Textsammlungen *Hirn* (1986), *Festung* (1993) und *Celebration* (1999) erscheinen, hat das Kompositionsmittel der Linie konzeptionell verinnerlicht: »Die ›edition suhrkamp‹ leistet sich Luxus und Leidenschaft einer Linie.«[21] Für die bis heute wie ein Regenbogen aus den Regalen der Bundesrepublik leuchtende Reihe bildete die Zusammenführung von »Linienkomposition und Farbigkeit«[22] schließlich ein zentrales Kriterium dafür, dass »Einzelbände durch die jeweils eigene Farbe als Einzelne« wahrgenommen werden konnten, zugleich aber »durch die Einordnung in den Regenbogen als Teil des Ganzen, also der Reihe« erkennbar wurden.[23] Die geglückte Marketingstrategie, die in der Verknüpfung einer Linie mit bonbonbunten Farben bestand, verstand sich also – mit McLuhan gesprochen – als eine Art »Homogenisierung der Einzelmenschen«, insofern die verlegten Autoren uniformiert, aber auch als Einzelmenschen durch verschiedene Farben individuell adressierbar wurden.

Was in der Betrachtung von Goetz' Werk bislang weniger berücksichtigt wurde, ist der Umstand, dass sich das *Making of* seiner Autorschaft nicht nur im imaginären Raum von Klagenfurt, sondern auch und gerade in jenem Spannungsfeld von Normierung und Individualisierung, Konfektionierung und De-

20 Müller, Weisse Magie, S. 89.

21 Wie ein Ankündigungstext die Buchreihe bewarb, die Siegfried Unseld später mit einem »Lichtband« vergleichen wird, »dessen Farbvaleurs bei Blauviolett beginnen, übergehen zu Violett, Rot, Orange, Gelblichrot, Gelb, Grüngelb, Grün, Blau, um wieder bei Blauviolett zu enden.« Vgl. Kleine Geschichte der edition suhrkamp, hg. von Raimund Fellinger, Frankfurt a. M. 2003, S. 29 und Siegfried Unseld, Der Marienbader Korb. Über die Buchgestaltung im Suhrkamp Verlag, Hamburg 1976, S. 44.

22 Unseld, Der Marienbader Korb, S. 45.

23 Wie Michalski hervorhebt: Die edition suhrkamp. Reihe und Regenbogen, S. 188.

mokratisierung, oder anders gesagt: »Linienkomposition und Farbigkeit« vollzieht, das das Selbstverständnis des Suhrkamp Verlags seit den 1950er Jahren prägt. Bezeichnend für dieses Spannungsverhältnis ist bereits die erste ästhetische Auseinandersetzung zwischen Goetz und seinem Verlag, die sich anlässlich der Gestaltung seines Debütromans *Irre* ereignet: »Ein sympathischer Punk […]. Weiß alles, was er will bis ins Detail«, notierte etwa Siegfried Unseld nach einer Begegnung mit dem Autor im Februar 1983: »Hauptprogramm, Buch für sich, kein Fleckhaus/Suhrkamp-Umschlag, sondern ein Umschlag, der die Szene erreicht.«[24] Bereits früh interveniert der »sympathische Punk« Goetz gegen die gestalterische Diktion seines Verlags, die im Verbund »Fleckhaus/Suhrkamp« einen ästhetischen Standard bilden sollte. Nicht umsonst wird er den Umschlag seines ersten Romans schließlich *selbst* entwerfen.[25] Und nicht von ungefähr suggeriert der wenige Jahre später erscheinende Sammelband *Hirn* (1986) mit pechschwarzem Einband nicht nur die Würde von Totentafeln, sondern erweckt auch den Eindruck, als wolle er sich dem demokratischen, regenbogenfarbenen Lichtband der *edition suhrkamp* bewusst entziehen. Ähnlich verhält es sich auch mit seinem Werkzyklus *Festung* (1993) und dem Band *Celebration* (1999), deren äußere Gestalt und typographische Leuchtkraft weniger an die für die *edition* charakteristischen Regenbogenfarben, als an jene Neonlichter erinnert, die Goetz' literarische Doppelgänger in den Bars und Clubs der 1990er Jahre aufsuchen.

Anna Rick hat bemerkt, dass Goetz im Laufe seiner Verlagsautorschaft »der von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt konzipierten Regenbogenpalette […] Farben vom Typ ›tief leuchtend und wirklich ultraschön‹« hinzufügt.[26] Manche Kritiker haben dies sogar zum Anlass genommen, statt von einer »Edition Suhrkamp« von einer »Edition Goetz« zu sprechen.[27] Interessiert man sich für die

24 Siegfried Unseld, [Reisebericht 25.–27. Februar 1983, München], in: DLA, SUA: Suhrkamp/01 Verlagsleitung Unseld, Siegfried (Chronik 1983).

25 Dies legt eine weitere Notiz Unselds aus dem Juni 1983 nahe: »Wie schon in Zürich bei Franz Böni beschweren sich die Autoren Rainald Goetz und Einar Schleef über die Umschläge. Dabei hat Rainald Goetz seinen Umschlag selbst entworfen.« Siegfried Unseld, [Notiz vom 3. Juni 1983], in: DLA, SUA: Suhrkamp/01 Verlagsleitung Unseld, Siegfried (Chronik 1983).

26 Anna Rick, Sudeln und Bloggen. Georg Christoph Lichtenbergs *Sudelbücher*/Rainald Goetz' *Abfall für alle*/Wolfgang Herrndorfs *Arbeit und Struktur*, in: Von der Idee zum Medium. Resonanzfelder zwischen Aufklärung und Gegenwart, hg. von Felix Lenz und Christine Schramm, Paderborn 2019, S. 417–440, hier S. 428.

27 Ulf Poschardt, Der Filmemacher, der Künstler und der Schriftsteller. Abseits der Identitätsfalle: Godard, Warhol und Goetz, in: Kunstforum International 139 (1997/98), S. 146–161, hier S. 160.

Hintergründe dieses Prädikats, lässt sich in der Formulierung »tief leuchtend und wirklich ultraschön« ein erster Hinweis erkennen. Denn die Zuschreibung entspringt nicht etwa der Feder eines Journalisten oder eines Literaturwissenschaftlers, sondern Goetz selbst, der damit – entgegen der Suggestion der Literaturwissenschaftlerin Rick – ursprünglich allerdings nicht die eigenen Bücher, sondern eine großstädtische Umgebung – und genauer: die blauen Schilder des S-Bahnhofs Friedrichstraße in Berlin – beschrieb.[28] Ricks Referenz ist darum aber nicht weniger aufschlussreich. Denn wenn die Wissenschaftlerin in Goetz' Beschreibung einer Bahnhofsumgebung treffende Attribute für die Farbwahl seiner Bücher erkennt, so kann dies nicht zuletzt als Indiz für Goetz' Buchgestaltung *im Verhältnis* zu den Produktions- und Rezeptionsräumen verstanden werden, in denen seine Verlagsautorschaft verkehrstauglich wird. Zuweilen wirken die Designcodes, Farben und Layouts, die seinen Verlagswerken ein- und aufgeschrieben sind, als seien sie eben jener Lebensumwelt entnommen, in der sich der Autor vorzugsweise bewegt: der Großstadt. Wie bereits in seinem Klagenfurter Text *Subito*, in dem die »Ruflust« (H, S. 14) einer großstädtischen Reklame den Erzähler in Bann zieht, scheint das »Blau der Schilder« (Afa, S. 166) eines S-Bahnhofs in Berlin zur Inspiration für seine Buchgestaltung geworden zu sein. Symptomatisch dafür steht Goetz' seit 2007 entstehender Werkzyklus *Schlucht*, dessen Bände tatsächlich so wirken, als seien sie in eben jenes Friedrichstraßenblau getaucht, das der Autor rund ein Jahrzehnt zuvor in seinem Tagebuch *Abfall für alle* beschreibt. Passend zum Blau der Schilder erhält das Rezensionsexemplar seines Romans *Johann Holtrop* (2012), bislang letzter veröffentlichter Teil des Zyklus, einen »lauteren Umschlag«,[29] als wolle er die Ruflust einer Reklametafel imitieren. Und Goetz' 2009 veröffentlichter Band *loslabern* scheint gar die Verkehrsoptik des S-Bahnhofs selbst inkorporiert zu haben, imitiert er doch nicht nur die Farbe der Bahnhofsschilder, sondern eignet sich auch deren Schriftoptik an (vgl. Abb. 8).

28 So heißt es in seinem Tagebuch-Roman *Abfall für alle* am 3. April 1998 über die Erneuerung des Bahnhofs Friedrichstraße: »Der Bahnhof selber nimmt langsam Gestalt an. Das Blau der Schilder und die Schrifttype: tief leuchtend und wirklich ultraschön. Man ist von der Bahn und der Post einen so selbstbewußten Terror mit EXTRA aggressiv nur scheußlichen Farben und Designs inzwischen derart gewohnt, dass einem dieser ganze neue S-Bahn-Style wie eine absolute Sensation der Freundlichkeit, fast schon britisch vorkommt.« Rainald Goetz, Abfall für alle, Frankfurt a. M. 1999, S. 166. Im Folgenden zitiert: Afa.

29 Rainald Goetz präsentiert ›Johann Holtrop‹ (im Suhrkamp Verlag), 2012, https://www.youtube.com/watch?v=gS96txHrUXc (1.2.2022).



Abbildung 8: Goetz' Band »loslabern« (2009) am Bahnhof Friedrichstraße, © Suhrkamp Verlag / Foto: Florian Glück

Nicht immer treffen solche Entscheidungen allerdings auf Gegenliebe:

> Aber das System funktioniert nicht. Ein Buch ist kein U-Bahn-Wagen, und Sprache ist keine Spraydose. […] Der inhaltslose Farbschock mag so lustig sein wie grüngefärbte Haare, aber er begreift nie mehr als sich selber; greift nicht über das Bemalte hinaus. Signalfarben signalisieren gar nichts.

Schlechtestenfalls treffen laute Buchumschläge auf taube Ohren, wie im Fall des Rezensenten Fritz J. Raddatz, der schon Goetz' Werkzyklus *Festung* (1993) für seinen »inhaltslose[n] Farbschock« schmähte und dem Autor ein »ästhetisches System« unterstellte, dessen Effekt »Reklame-Gebell von Warholscher

Banalität«[30] sei. Wenn für Rezensenten Signalfarben *gar nichts* signalisieren, so signalisieren sie jedoch nichtsdestotrotz einen werkpolitisch bedeutsamen Umstand – dass Bücher nämlich auf einem Buchmarkt zirkulieren und dieser Umstand umso schwerer wiegt, je großflächiger die Entrüstung über deren Inhaltslosigkeit ausfällt. Allein die Tatsache, dass Raddatz Goetz schließlich eine halbe Zeitungsseite widmete, gibt Aufschluss über die Relevanz, die der Literaturbetrieb dem Werk des jungen Autors zusprach. Und wenn Raddatz den fünfbändigen Werkzyklus *Festung* dabei zugleich mit einem »Graffiti-Fünferpack« verglich, so gibt dies nicht zuletzt Hinweise auf den sozialen und ästhetischen Verkehrsraum, der durch Goetz' Werk hindurchfließt, es affiziert und ergreift, sei es in Form von Reklameschildern oder blau leuchtenden Bahnhofsanzeigen. Im Lärm der Großstadt sammelt ein pedantischer Buchgestalter wie Goetz schließlich nicht nur Material für den Inhalt seiner Bücher, auch die Lösungen zur Werkgestaltung scheinen für ihn auf der Straße zu liegen.

Ob es Zufall war, dass der Aufenthalt des Autors am S-Bahnhof Friedrichstraße in seinem Tagebuch *Abfall für alle* wenig später die Erwähnung einer »unendlichen Geschichte« nach sich zog, »die erzählt vom großen sinnlosen Abenteuer der Wiedererlangung des verdammten Führerscheins« (Afa, S. 216), lässt sich hier freilich nicht abschließend klären. Dass »dieser ganze neue S-Bahn-Style« auf ihn aber nicht nur wie »eine absolute Sensation der Freundlichkeit« (Afa, S. 166) wirkte, sondern ihm tatsächlich auch als ästhetische Materialvorlage diente – und der Werkzyklus *Schlucht* somit den Geist und die Gestalt öffentlicher Bahnhofsanzeigen verinnerlicht hat –, scheint weniger fraglich. Am Beispiel seines Bandes *loslabern* lässt sich dies sogar ganz plastisch veranschaulichen, verbünden sich hier doch Bahnhofsanzeige und Buchornament in der Gestalt eines Werks, dessen Titel sich förmlich als *Endstation* ausweist und dessen Coverdesign den Autor und Verlag zugleich als Zwischenstationen *auf dem Weg zum Werk* kennzeichnet (vgl. Abb. 8). In seinem Tagebuch hatte Goetz die Verkehrsförmigkeit seiner Autorschaft im Medium Buch entsprechend antizipiert: »Endstation, alles aussteigen. Da ist alles da, worum es geht. Der Weg ins Werk führt übers Werk, durchs Werk, der Weg zum Autor in die Bücher.« (Afa, S. 839)

30 Wobei er seine Kritik mit dem (ironischen) Bekenntnis schloss, dass der »Hauptfehler dieser Kritik« freilich »sein Geburtsdatum« sei. Fritz J. Raddatz, z. Zt. wird allseits sehr viel Bier getrunken, in: Die Zeit, 12.11.1993. In seinen Tagebüchern erklärt Raddatz, Goetz' »collagiertes ›Material‹« habe den »vergänglichen Appeal von Plateau-Schuhen. Plateau statt Niveau.« Ders., Tagebücher 1982–2001, Reinbek bei Hamburg 2010, S. 766. Schließlich spricht er dem Autor sogar ab, »Schriftsteller« zu sein. Vgl. ders., Tagebücher 2002–2012, Reinbek bei Hamburg 2014, S. 689.

Gérard Genette hat die Schwellenzone zwischen Autor, Verlag und Öffentlichkeit als Transaktionszone beschrieben, die durch Paratexte wie Buchumschläge, verlegerische Peritexte und Titeleipragmatik bewirtschaftet wird:

> Diese Anhängsel, die ja immer einen auktorialen oder vom Autor mehr oder weniger legitimierten Kommentar enthalten, bilden zwischen Text und Nicht-Text nicht bloß eine Zone des Übergangs, sondern der *Transaktion*: den geeigneten Schauplatz für eine Pragmatik und eine Strategie, ein Einwirken auf die Öffentlichkeit im gut oder schlecht verstandenen oder geleisteten Dienst einer besseren Rezeption des Textes und einer relevanteren Lektüre – relevant, versteht sich, in den Augen des Autors und seiner Verbündeten.[31]

Vor dem Hintergrund der leuchtenden Buchumschläge, die Goetz den Vorwurf »Warholscher Banalität« (Raddatz) oder aber das Lob »wunderschöner« Einbände (Moritz von Uslar)[32] eingebracht haben, zeigen seine Bücher, dass – um in den Augen des Autors und seiner Verbündeten den Eindruck einer »relevanteren Lektüre« zu erzeugen – der pragmatische Schauplatz der Schrift zuweilen in einen Durchgangsbahnhof verwandelt wird, um potenzielle Rezipienten in die Werkpolitik einzubinden, das heißt entweder ein- oder aussteigen zu lassen. Dabei setzt die Verkehrstauglichkeit des Autors freilich auch die Infrastruktur eines Verlags voraus, der eine breite öffentliche Wahrnehmung überhaupt erst ermöglicht, denn »Verlagsautoren tragen durch ihre diversen Tätigkeiten für den Verlag nicht nur zur Profilierung ihres ›Dichterruhms‹ bei, sondern profilieren den Verlag, der […] Ermöglichungsbedingung für die breite Wahrnehmung als literarischer Autor [ist].«[33]

Die gestalterischen Freifahrten, die der Suhrkamp Verlag dem Buchgestalter Goetz seit Beginn seiner Verlagsautorschaft gewährt, lassen vor diesem Hintergrund auf weitreichende Aushandlungs- und Aufhebungsprozesse schließen, die gleichermaßen vom Profil der Institution Suhrkamp wie dem Geltungsdrang

31 Gérard Genette, Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, aus dem Franz. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. und New York 1992, S. 10. Herv. im Orig.

32 So heißt es in einem Porträt Uslars für die Zeitschrift *Tempo* über den Band *Kronos* und den Werkzyklus *Festung*: »Ein wunderschönes Buch, so mit Papiereinband, blau-gelb, gerade erschienen in einem Pappkarton mit vier anderen Bänden, alle wunderschön und blau-gelb.« Moritz von Uslar, Ha! Ha! Superdoof? Eine seltsame Begegnung der dritten Art mit dem Wortakrobaten Rainald Goetz, in: Tempo 8 (1993), H. 11, S. 98–102, hier S. 99.

33 Tobias Amslinger, Verlagsautorschaft. Enzensberger und Suhrkamp, Göttingen 2018, S. 314.

des Gegenwartsautors Goetz zeugen. Bereits sein selbstentworfener Umschlag für die Originalausgabe von *Irre*, seine Buchumschläge in der *edition suhrkamp* und die Farbwahl seiner späteren *suhrkamp taschenbuch*-Ausgaben zeigen, wie der Autor seine Homogenisierung im Suhrkamp Verlag gestalterisch begleitet, reflektiert, modifiziert und mitunter sogar sabotiert. Denn mitunter erinnert das Äußere seiner Werke weniger an die Strahlkraft eines Regenbogens, als an die Leuchtkraft von »Neonsonnen«,[34] durch die das regenbogene Farbband der *edition suhrkamp* regelrecht *elektrifiziert* wird.[35] Auch deshalb können Goetz' Bücher weniger als »Suhrkamp-« denn als »Goetzwerke« wahrgenommen werden.[36] Gerade der Umstand, dass seine Werke einen Interferenzbereich implementieren, in dem die Reihenästhetik des Suhrkamp Verlags zugleich aufgenommen *und* modifiziert wird, weist auf eine produktive Spannung zu seinem Stammverlag hin, der dem Autor ein öffentliches Einwirken, das heißt eine Möglichkeit zur Abgrenzung überhaupt erst ermöglicht. Durch die geschickte Nutzung der gestalterischen Vorgaben und ökonomischen Infrastruktur seines Verlags kommt Goetz, anders gesagt, bei einer Leserschaft an – und der Suhrkamp Verlag dürfte es ihm danken, schließlich tragen seine Werke nicht unerheblich dazu bei, dass auch der Verlag ästhetisch und ökonomisch verkehrstauglich bleibt.

Nun vollzieht sich die paratextuelle Pragmatik aber nicht nur durch optisch ansprechende Buchumschläge, die zur Folge haben, dass Literaturkritiker und Literaturwissenschaftler mit Attributen wie »tief leuchtend und wirklich ultraschön« hantieren. Sie vollzieht sich auch durch pragmatische Hinweise auf den Ordnungsseiten von Goetz' Werken, die in der für Buchlektüren charakte-

34 Wenn für den Werkgestalter Goetz die Lösungen auf der Straße liegen, so veranschaulicht der Erzähler seines Debütromans *Irre* die passende Fortbewegungsweise: »[…] ein paar schnelle Handgriffe noch, um Ordnung zu schaffen auf dem Schreibtisch, und schon war er draußen, drunten, im U-Bahn-Schacht, Teil der Feierabendfeier, ein Gewoge Auf und Ab, alle heiter, wochenendlich hochgestimmt, heimwärts, meine Lieben, trägt mich die herrschaftliche Kutsche, blau und silbrig glänzend unter Neonsonnen.« Rainald Goetz, Irre, Frankfurt a. M. 1983, S. 170. Im Folgenden zitiert: I.

35 2003 wurden einige von Goetz u. a. in der *edition suhrkamp* ursprünglich veröffentlichten Bände im *suhrkamp taschenbuch* in leuchtenden Neonfarben wieder aufgelegt. Laut Goetz' Lektor Hans-Ulrich Müller-Schwefe (Gespräch am 16.4.2019) kam es dazu auf Wunsch des Verlags, der eine Vereinheitlichung von Goetz' Werk und damit eine indirekte Goetz-Werkausgabe erreichen wollte. Die *Elektrifizierung* der Regenbogenfarben im *suhrkamp taschenbuch* lässt sich vor diesem Hintergrund also auch als ökonomisch-ästhetischer Zusammenhang begreifen, insofern dem Autor Goetz eine Neuauflage nahegelegt wurde, die er wiederum zum Anlass nahm, die Farbordnung der *edition* (außerhalb der formellen Vorgaben der Reihe) zu modifizieren.

36 Ulf Poschardt, Dieses Buch ist kein Event, in: Die Welt, 3.8.2012.

ristischen »umweltlichen Begegnung des Zuhandenen« oftmals unbemerkt bleiben.[37] Besonders deutlich zeigt dies die Vereinigung zweier Textsorten, für die Rainald Goetz spätestens seit seiner Textsammlung *Hirn* (1986) eine gewisse Vorliebe entwickelt zu haben scheint: der Kombination von Inhaltsverzeichnis und Impressum auf einer Buchseite. Beinahe in allen Buchausgaben des Autors treten Inhaltsverzeichnis und Impressum auf einer Seite auf, was selbst aus Sicht seiner Verbündeten im Verlag äußerst unüblich ist,[38] wird damit doch die Gliederung der poetischen Basistexte in direkten Bezug zu deren »Ideen-Realisierungs-Bedingungen« (Afa, S. 127) gesetzt, die für gewöhnlich abgetrennt auf einer eigenen Ordnungsseite erscheinen. Was üblicherweise also – und wenn überhaupt – als marginales Beiwerk wahrgenommen wird, nämlich die verlegerischen Angaben wie die Auflagenbezeichnung, die Reihe, in der der jeweilige Band erscheint, die Namen der Rechteinhaber und Hinweise zur Druckherstellung, wertet der Schriftverwalter Goetz insofern auf, als er sie an die Ankündigung des »Inhalts« seiner Bücher zurückbindet, womit ihr »Werkstatt«-Charakter ganz buchstäblich hervortritt: »Mit diesem umsichtigen Wecken der Verweisung auf das jeweilige Dazu kommt dieses selbst und mit ihm der Werkzusammenhang, die ganze ›Werkstatt‹, und zwar als das, worin sich das Besorgen immer schon aufhält, in die Sicht.«[39] Und das heißt auch – ohne Martin Heidegger –, dass der vermeintlich vernachlässigbare Verbund zwischen (gesetzlich vorgeschriebenen) Herstellungsangaben und der Ankündigung der poetischen Basistexte die Beziehung zwischen dem Verlagsautor Goetz und seinem Stammverlag Suhrkamp gewissermaßen monadisch reflektiert: Durch die Zusammenführung des »Hineingedrückten« (lateinisch *impressum*) mit dem hineingedruckten »Inhalt« suggerieren Goetz' Bände, dass sie sich ihrerseits als »Beiwerk« der Produktions- und Realisierungsstätten verstehen, in denen sie hervorgebracht wurden – und umgekehrt. Die Pragmatik der Ordnungsseiten illustriert einen Schauplatz, auf dem die Konjunktion zwischen Autor und Verlag (im Genette'schen Sinne) zur Schwellenzone einer *Verlagsautorschaft* wird und auf dem das, was für gewöhnlich als relevant gilt (nämlich die poetischen Basis-

37 Das Heidegger'sche Konzept des Zu- und Vorhandenen ist hier insofern anschlussfähig, als die leicht zu übersehenen Paratexte zum einen (unproblematisch) »zuhanden« wirken und in einer *alltäglichen* Lektüre weniger »aufdringlich« als nebensächlich erscheinen und zum anderen im Medium (Taschen-)Buch auf besondere Weise *zur Hand* gehen: Sie stützen die Lektüre und verweisen (bspw. durch Reihenbezeichnungen) auf die Rezeptionseigenschaften und die Handlichkeit des Mediums selbst. Zu Heideggers Begriffsverwendung, die hier nur angedeutet werden soll, vgl. ders., Sein und Zeit [1927], Tübingen 2006, S. 72–76 und S. 111.

38 Gespräch mit Hans-Ulrich Müller-Schwefe am 16. April 2019.

39 Heidegger, Sein und Zeit [1927], S. 74 f.

texte), in einen immer schon latenten Bezug zur vermeintlich irrelevanten »Tatsache [tritt], daß ein Buch verlegt, eventuell neuaufgelegt und in mehreren mehr oder weniger unterschiedlichen Aufmachungen der Öffentlichkeit vorgelegt wird.«[40]

Ein weiteres Beispiel für die pragmatische Funktion von Goetz' Paratexten sind seine selbstverfassten Klappentexte, die den Hybriden aus Inhaltsverzeichnis und Impressum oftmals vorangestellt sind und in ihrer bündigen Form poetologische, biographische und werkgenetische Angaben versammeln. So gibt etwa der Klappentext des Bandes *Celebration* (1999) Hinweise darauf, wie der Autor nicht nur die Produktion, sondern auch die Lektüre seiner Werke verstanden wissen will:

> Wir dachten ja plötzlich, wie machen jetzt alles zusammen. Auch das Schreiben.
>
> Feiern, trinken, reden sowieso. […] Jede Ablenkung war mir willkommen. Immer auf der Suche nach Formen des Schreibens, näher dran am Leben, als die Schrift von sich aus, freiwillig, automatisch sein möchte. Auch auf der Suche nach einem Buch, das man eigentlich nicht mehr lesen muß. Das einfach so rum liegt, in dem man bißchen blättert, das einen angenehm anweht, fertig.[41]

Der Hinweis, dass Goetz nicht nur in Praxisgemeinschaften arbeitet, sondern sich auch vorstellt, wie seine Bücher gelesen werden, ist in seinem inzwischen rund zwanzig Bände umfassenden Œuvre kein Einzelfall. Immer wieder artikuliert der Autor darin den Wunsch, sich mit seinen Büchern doch bitte nicht »abzuquälen«. Hinsichtlich seiner Materialsammlung *1989* (1993), einer Art splitterhaften Abschrift von Fernsehmeldungen, heißt es etwa:

> Ich kann immer gar nicht verstehen, wie jemand auf die Idee kommt, ein so angelegtes Buch DURCH zu lesen. Sich damit abzuquälen. Ich dachte, das wäre völlig klar, wie das da geht, wie das gemacht und gedacht ist: aufschlagen irgendwo, eine dieser Wort-Bild-Doppelseiten sehen, an irgendeinem Wort hängen bleiben, um das herum bißchen rumkucken und rumlesen, bißchen blättern, zuschlagen, fertig. Dann liegt das wieder irgendwo rum, und man weiß, wenn man da reinblättert, kann man gute Laune davon kriegen. (Afa, S. 464)

40 Genette, Paratexte, S. 22.
41 Rainald Goetz, Celebration, Frankfurt a. M. 1999, Klappentext.

Und schon der Klappentext seines Romans *Irre* (1983) deutet an, welches Rezeptionsverhalten sich der Autor für sein erstes Romanwerk wünscht. Angesichts einer Leserschaft, die mit Zögern und Neugierde auf das Debüt des jungen Suhrkamp-Autors reagiert haben dürfte, inszeniert der Klappentext der Hardcover-Erstausgabe einen diplomatischen Dialog:

> Das Zögern: Aber hat der denn keine gescheite Handlung, der Roman, wenn der schon so dick ist?
>
> Der Klappentext: Eben!, einen solchernen Ziegelstein, habe ich mir gedacht, brauche ich nicht noch schwerer zu machen. Blättern Sie halt einmal kurz hinein! IRRE ist ein gut benützbares, überaus vielstimmiges Buch. […] Rumps, schon haut das sauber rein.
>
> Das schwindende Zögern: So?, aha, das hört sich zwar ein bißchen laut an, aber –
>
> Der ermutigte Klappentext: Was heißt da: aber! Und wollen Sie wissen, was Herr Goetz dem Verlag auf Anfrage mitteilte? Das nämlich: »Das beste an der Neuen Deutschen Literatur ist logisch das, daß sie eh keiner liest, weil deshalb kann man alles in sie hineinverstecken, sogar die Wahrheit«. Na?
>
> Der zum Kauf entschlossene Entschluß: Supergeil!, Wahrheit, das kaufe ich mir. Heute kaufe ich mir mal ein Gutes Buch, morgen wieder den »Wachturm« oder »Erwachet!«. Weil bei den Zeugen Jehovas kostet die Wahrheit bloß 30 Pfennige. (I, Klappentext)

Heute ein Gutes Buch, morgen den Wachtturm – in der Glaubensgemeinschaft der Konsumfreudigen richtet sich das Kaufbedürfnis weniger nach dem Prädikat höchster transzendentaler Ordnung, der Wahrheit, sondern vielmehr nach der schlichten Affirmation eines Warenangebots, das mit unverschämten Preisen aufwartet: Die Wahrheit für »bloß 30 Pfennige«. Dabei liest sich die von Goetz' Klappentext ausgestellte »positive Beziehung« zur »wahrnehmbaren Seite« der Welt zugleich wie eine Vorlage für das, was Diedrich Diederichsen später als Teildefinition des »Pop« vorschlagen wird.[42] Und sein Klappentext macht noch mehr: Mit der »Neuen Deutschen Literatur«, die »eh keiner liest«, antizipiert er nämlich nicht nur eine literarische Bewegung, die sich an einer *Neuen Deutschen Welle* in Sachen Musik und Mode orientiert, er adressiert – ob bewusst oder unbewusst – auch eine germanistische Teildisziplin, die inter-

42 Vgl. Diedrich Diederichsen, Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch, in: Pop Technik Poesie. Die nächste Generation, hg. von Marcel Hartges, Martin Lüdke und Delf Schmidt, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 36–44, hier S. 39.

essanterweise zur selben Zeit, da Goetz der »Neuen Deutschen Literatur« ihre Nicht-Lektüre attestiert, ihre Aufmerksamkeit auf die *Rahmenbedingungen* von Texten zu verschieben beginnt.

So merkt Friedrich Kittler bereits 1979 an: »Nicht die Texte sondern ihre Pragmatik, nicht die Bücher sondern ihre Gebrauchsanweisungen stellen die Fallen.«[43] Als kleine pragmatische Formen lassen sich Goetz' Klappentexte entsprechend auch als Gebrauchsanweisungen begreifen, die zum einen die Zeichen der Zeit reflektieren und durch die der Autor zum anderen eine Art »Regierungskunst des Lesens« etabliert, die »das Leseverhalten in einen Zusammenhang mit anderen sozialen, kulturellen und politischen Fragen«[44] wie Konsum, Werbeästhetik und den (monetären) Gegenwert von Wahrheit bringt. Gerade die komplexe Werkkommunikation stellt damit bisweilen aber auch *Fallen*, in die nicht nur Goetz' Kritiker (in der Missachtung seiner Werkpragmatik), sondern unter Umständen auch der Autor selbst hineinfallen *kann*, nämlich dann, wenn die Rezensenten seiner Bücher andere Parameter und Maßstäbe in der Buchbesprechung ansetzen als der Autor sich gewünscht hatte.

Um die Regierungskunst glaubhaft ins Werk zu setzen, bedarf es deshalb nicht nur emphatischer Appelle, sondern auch nachträglicher Stellungnahmen und Werkkommentare, mit denen der Autor die Deutungshoheit über das Lektüreverhalten zurückerlangt. Durchaus bemerkenswert ist dabei nun, dass Goetz seine Werkkommunikation in der Regel zwar lautstark betreibt, den eigenen pragmatischen Anspruch mitunter aber auch unter Vorbehalte stellt. So können Leserinnen und Leser seiner Klappentexte immer wieder Relativierungen in der Annahme vernehmen, dass die kleinen Ziegelsteine,[45] die der Autor seit *Irre* ins Werk setzt, ihr Versprechen auf eine vollkommen unbeschwerte Lektüre tatsächlich einlösen. Gibt Goetz etwa in seinem Band *Celebration* an, das Buch müsse idealiter »eigentlich nicht mehr« gelesen werden, so schließt jenes »eigentlich« auch den Umstand ein, dass das »Ende einer Last«[46] wün-

43 Friedrich A. Kittler, Vergessen, in: Texthermeneutik. Aktualität, Geschichte, Kritik, hg. von Ulrich Nassen, Paderborn u. a. 1979, S. 195–221, hier S. 210.

44 Harun Maye, Art. Blättern, in: Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs, hg. von Heiko Christians, Matthias Bickenbach und Nikolaus Wegmann, Köln, Weimar und Wien 2014, S. 135–148, hier S. 144.

45 Den Begriff des ›Ziegelsteins‹ für Bücher gebraucht Goetz zum ersten Mal im Klappentext seines Debütromans *Irre* und greift ihn später, etwa in Bezug auf *Abfall für alle*, wieder auf. Vgl. Rainald Goetz und Lutz Hagestedt, Der Hauptkick kam durchs Internet, in: Rainald Goetz, Jahrzehnt der schönen Frauen, Berlin 2001, S. 142–159, hier S. 154.

46 Hier in Anlehnung an den Typographen Günter Karl Bose, Das Ende einer Last. Die Befreiung von den Büchern, Göttingen 2013.

schenswert, *eigentlich* aber nicht erreichbar ist: Bereits der Appell zur Nicht-Lektüre muss schließlich gelesen werden. Und wenn sich der Autor bereits in seinem Roman *Irre* ein Lesen ohne jene Schwere wünscht, die einem »solchernen Ziegelstein« anhaftet, so weist das Oxymoron eines schwerelosen Ziegelsteins zugleich darauf hin, dass Büchern ein gewisser Materialwiderstand eingeschrieben ist, über den zwar pragmatisch hinweggetäuscht, der aber letztlich nicht allein durch prosaische Klappentexte aufgehoben werden kann.

III. *Street Credibility*

Im historischen Kontext der 1980er und 1990er Jahre liegt Goetz damit freilich im Trend. Denn sein Aufruf zu einer schwerelosen Lektüre weist zugleich in Richtung einer Rezeptionshaltung, die im Zusammenhang mit den 1980er Jahren ein Lektüremedium hervorgebracht hat, das dem ›Guten Buch‹ so nahesteht wie eine frische Tasse Kaffee. Der popkulturelle Geist der Zeit, den auch der junge Autor Goetz atmet, hat sich schließlich den Begriff des *Coffee Table Books* ausgedacht, um eben jenes kulturelle Setting zu antizipieren, in dem weniger gelesen als geblättert wird und in dem potenzielle Rezipientinnen und Rezipienten von Büchern weniger abgestoßen als angenehm angeweht werden. Entsprechend kurzlebig gibt sich die Lektüreanforderung aus, mit der der Klappentext des Bandes *Celebration* für sich wirbt. Und entsprechend impulsiv erscheint schon der Aufruf des »zum Kauf entschlossene[n] Entschluß[es]« im Klappentext von Goetz' Debütroman *Irre*.

Wenn damit also auch eine gewisse Rezeptionsweise in die Klappentexte von Goetz' Büchern hinüberweht, deren Geschichte vermutlich so alt ist wie das Lesen selbst – schon Paul Valéry wusste: »Der Mensch sieht und liest nicht mehr«[47] –, so geben sie nicht zuletzt Hinweise auf ihre mediale und produktionsästhetische Konstitution. Vor dem Hintergrund der präzisen pragmatischen Einsätze, die der Autor seinen Klappentexten beifügt, scheint seine Werkkommunikation einen Zusammenhang zu eben jenem Medium herzustellen, in das sie (mehrheitlich) hineingedruckt sind und das selbst immer wieder mit dem Label *Coffee Table Book* etikettiert wurde: das Taschenbuch.[48] Besonders ein-

47 Paul Valéry, Cahiers/Hefte, Bd. 6, hg. von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a. M. 1993, S. 335 f.

48 Thomas Meinecke beschreibt etwa Merve-Taschenbücher als »*Coffee Table Books* der frühen achtziger Jahre«. Thomas Meinecke, Die göttliche Linke. Jean Baudrillards Simulations-Theorie, in: Die Zeit, 6.3.1987. Herv. im Orig.

drücklich zeigt dies der pragmatische Übergang der Lektürehinweise von Goetz' Büchern vom Ziegelstein zum ephemeren Buchkörper, der »einfach so rum liegt« und »in dem man bißchen blättert«. Während sich das Romandebüt des Autors noch als Hardcover-Band von monolithischer Gestalt vorstellte, heißt es im Klappentext seines Taschenbuchbandes *Celebration* nur noch: »Ein Buch, das man eigentlich nicht mehr lesen muss.« Und eben dieser Übergang der Klappentextpragmatik vom Hardcover-Band zum Taschenbuch, für dessen Verbreitung die *edition suhrkamp* innerhalb der deutschsprachigen Publikationslandschaft selbst immer wieder als »revolutionäres Novum«[49] betrachtet wurde, gibt Aufschluss über die medienspezifischen Implikationen von Goetz' Verlagsautorschaft. Wie keine andere Buchform (vor ihr) ermöglicht schließlich das Taschenbuch, die »Schwere, […] die Büchern anhaftet«,[50] mit jenem Versprechen zu verknüpfen, das in Goetz' Autorschaft wiederkehrt: das einer unbeschwerten Lektüre. Geben sich Goetz' Bücher seit *Irre* als ›gut benützbar‹ aus, so machen sie nicht zuletzt auf ihr Selbstverständnis als Gebrauchsbuch aufmerksam und spielen auf einen Rezeptionsrahmen an, in dem die Lektüre weniger geplant als impulsiv, weniger von Innerlichkeit und der Suche nach Tiefsinn geprägt als dem Ruf der Äußerlichkeit (und dem flüchtigen Geruch von frischem Kaffee) folgend erfolgt (vgl. Abb. 9).

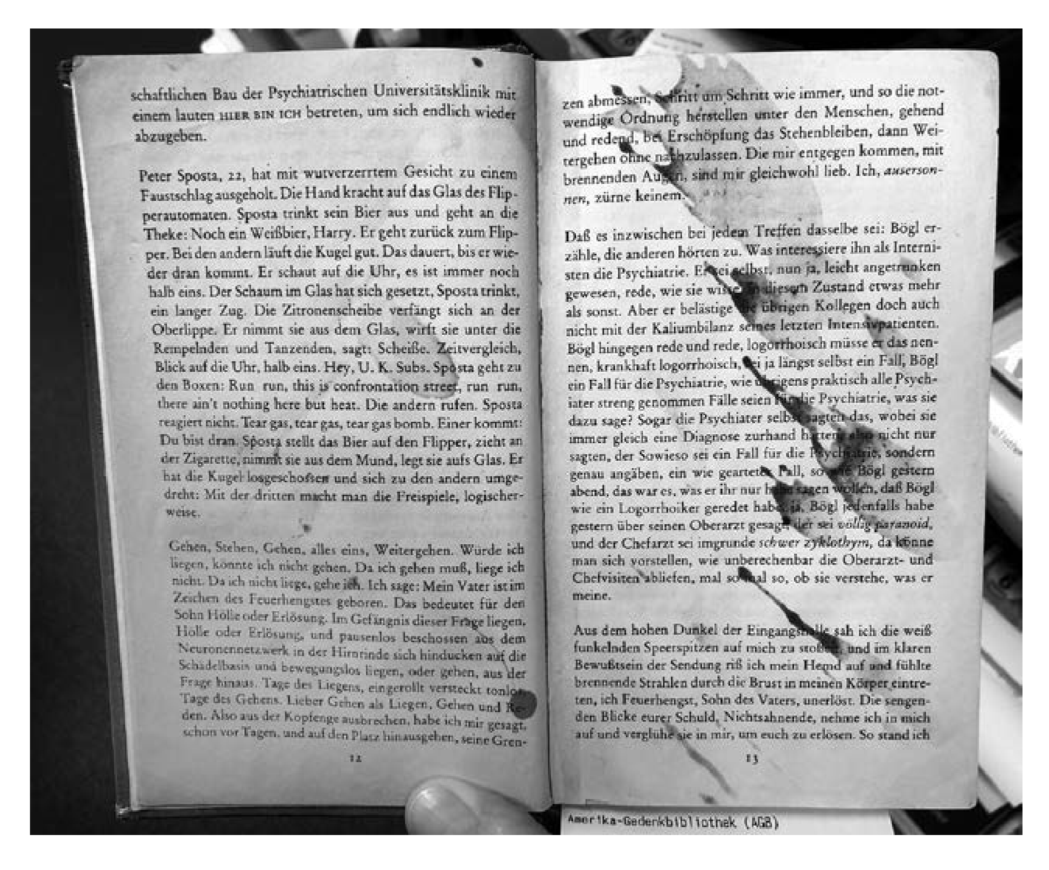
Der Historiker Ben Mercer hat angesichts der »paperback revolution«, die in der *edition suhrkamp* ein deutschsprachiges Pendant fand, bemerkt: »The novelty and power of the paperback lay not so much in its cost, distribution or print run, but in this blurring of the divide between high and low culture, the consequent desacralization of the book, the destabilization of the canon«.[51] Nicht nur die Frage nach dem Preis eines ›Guten Buches‹ (etwa im Vergleich zu einer Schachtel Zigaretten, wie sie schon George Orwell aufgeworfen hat[52]) und nicht nur die Handlichkeit und »pocketability« des Taschenbuchs im Verhältnis zum Gehalt der Lektüre führten laut Mercer also dazu, dass das Medium eine »revolution« auf dem Buchmarkt auslöste. Neben den publizistischen Charak-

49 So der Literaturkritiker Wolfgang Werth. Zit. nach Unseld, Der Marienbader Korb, S. 44.

50 Bose, Das Ende einer Last, S. 53.

51 Ben Mercer, The Paperback Revolution: Mass-circulation Books and the Cultural Origins of 1968 in Western Europe, in: Journal of the History of Ideas 72 (2011), H. 4, S. 613–636, hier S. 635. Einen direkten Bezug zwischen »paperback revolution« und *edition suhrkamp* stellt bspw. Amslinger her in: »Leben mit einer Dünndruckausgabe?«, S. 108.

52 Vgl. Carlos Spoerhase, Rauchen oder Lesen? Zur Erforschung der Geschichte des Taschenbuchs, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 72 (2017), S. 239–243.



schaftlichen Bau der Psychiatrischen Universitätsklinik mit einem lauten HIER BIN ICH betreten, um sich endlich wieder abzugeben.

Peter Sposta, 22, hat mit wutverzerrtem Gesicht zu einem Faustschlag ausgeholt. Die Hand kracht auf das Glas des Flipperautomaten. Sposta trinkt sein Bier aus und geht an die Theke: Noch ein Weißbier, Harry. Er geht zurück zum Flipper. Bei den andern läuft die Kugel gut. Das dauert, bis er wieder dran kommt. Er schaut auf die Uhr, es ist immer noch halb eins. Der Schaum im Glas hat sich gesetzt, Sposta trinkt, ein langer Zug. Die Zitronenscheibe verfängt sich an der Oberlippe. Er nimmt sie aus dem Glas, wirft sie unter die Rempelnden und Tanzenden, sagt: Scheiße. Zeitvergleich, Blick auf die Uhr, halb eins. Hey, U. K. Subs. Sposta geht zu den Boxen: Run run, this is confrontation street, run run, there ain't nothing here but heat. Die andern rufen. Sposta reagiert nicht. Tear gas, tear gas, tear gas bomb. Einer kommt: Du bist dran. Sposta stellt das Bier auf den Flipper, zieht an der Zigarette, nimmt sie aus dem Mund, legt sie aufs Glas. Er hat die Kugel losgeschossen und sich zu den andern umgedreht: Mit der dritten macht man die Freispiele, logischerweise.

Gehen, Stehen, Gehen, alles eins, Weitergehen. Würde ich liegen, könnte ich nicht gehen. Da ich gehen muß, liege ich nicht. Da ich nicht liege, gehe ich. Ich sage: Mein Vater ist im Zeichen des Feuerhengstes geboren. Das bedeutet für den Sohn Hölle oder Erlösung. Im Gefängnis dieser Frage liegen, Hölle oder Erlösung, und pausenlos beschossen aus dem Neuronennetzwerk in der Hirnrinde sich hinducken auf die Schädelbasis und bewegungslos liegen, oder gehen, aus der Frage hinaus. Tage des Liegens, eingerollt versteckt tonlos, Tage des Gehens. Lieber Gehen als Liegen, Gehen und Reden. Also aus der Kopfenge ausbrechen, habe ich mir gesagt, schon vor Tagen, und auf den Platz hinausgehen, seine Gren-

12

zen abmessen, Schritt um Schritt wie immer, und so die notwendige Ordnung herstellen unter den Menschen, gehend und redend, bei Erschöpfung das Stehenbleiben, dann Weitergehen ohne nachzulassen. Die mir entgegen kommen, mit brennenden Augen, sind mir gleichwohl lieb. Ich, *ausersonnen*, zürne keinem.

Daß es inzwischen bei jedem Treffen dasselbe sei: Bögl erzähle, die anderen hörten zu. Was interessiere ihn als Internisten die Psychiatrie. Er [illegible] selbst, nun ja, leicht angetrunken gewesen, rede, wie sie wi[illegible] diesem Zustand etwas mehr als sonst. Aber er belästige [illegible] übrigen Kollegen doch auch nicht mit der Kaliumbilanz seines letzten Intensivpatienten. Bögl hingegen rede und rede, logorrhoisch müsse er das nennen, krankhaft logorrhoisch, [illegible] ja längst selbst ein Fall, Bögl ein Fall für die Psychiatrie, wie übrigens praktisch alle Psychiater streng genommen Fälle seien [illegible] die Psychiatrie, was sie dazu sage? Sogar die Psychiater selbst sagten das, wobei sie immer gleich eine Diagnose zurhand hätten, [illegible] nicht nur sagten, der Sowieso sei ein Fall für die Psychiatrie, sondern genau angäben, ein wie gearteter Fall, so [illegible] Bögl gestern abend, das war es, was er ihr nur h[illegible] sagen wollen, daß Bögl wie ein Logorrhoiker geredet habe, ja, Bögl jedenfalls habe gestern über seinen Oberarzt gesagt, der sei *völlig paranoid*, und der Chefarzt sei imgrunde *schwer zyklothym*, da könne man sich vorstellen, wie unberechenbar die Oberarzt- und Chefvisiten abliefen, mal so mal so, ob sie verstehe, was er meine.

Aus dem hohen Dunkel der Eingangs[illegible] sah ich die weiß funkelnden Speerspitzen auf mich zu sto[illegible], und im klaren Bewußtsein der Sendung riß ich mein Hemd auf und fühlte brennende Strahlen durch die Brust in meinen Körper eintreten, ich Feuerhengst, Sohn des Vaters, unerlöst. Die sengenden Blicke eurer Schuld, Nichtsahnende, nehme ich in mich auf und verglühe sie in mir, um euch zu erlösen. So stand ich

13

Abbildung 9: »Coffee Table Book«, oder: Impulsives Lesen. Exemplar der Taschenbuch-Erstausgabe von »Irre« (1986) in der Berliner »Amerika-Gedenkbibliothek«, © Suhrkamp Verlag / Foto: Florian Glück

teristika des Taschenbuchs führt der Historiker auch »this blurring of the divide between high and low culture« an, das zur »democratization of knowledge« und veränderten »regimes of reading« beigetragen habe. Für jene, die Demokratisierungsversprechen als Marketingversprechen umzudeuten verstehen, ließ die Taschenbuchinnovation damit zugleich ein neues Verkaufskonzept möglich werden. Denn wie schon Goetz' Debütroman zeigt, lassen sich die bedrohlichen Eigenschaften eines Gebrauchsbuches ebenso gut zum entschlossenen Konsumaufruf umwenden. Bereits der Ausruf des Klappentextes von *Irre* erinnert in seiner Launenhaftigkeit an jene »reader-consumer«, denen von Taschenbuchkritikern immer wieder Beliebigkeit und Sprunghaftigkeit attestiert wurde: »He or she buys or does not buy, chooses or refuses to choose, prefers one type of book today and another tomorrow, is seduced on one occasion by a reduced

price, on another by the graphic presentation of the book, on still another by a passing interest or by publicitiy blitz.«[53] Analog dazu erneut Goetz' Klappentext:

> Blättern Sie halt einmal kurz hinein! IRRE ist ein gut benützbares, überaus vielstimmiges Buch. […] Rumps, schon haut das sauber rein. […] Supergeil!, Wahrheit, das kaufe ich mir. Heute kaufe ich mir mal ein Gutes Buch, morgen wieder den ›Wachturm‹ oder ›Erwachet!‹. Weil bei den Zeugen Jehovas kostet die Wahrheit bloß 30 Pfennige. (I, Klappentext)

Welche Funktion ein solches Werkverständnis für ein Verlagsprogramm hat, »das einen Großteil seines Umsatzes mit kanonisierten Bestsellern«[54] erwirtschaftet, ist dabei freilich eine andere Frage. Während George Steiner den Ruhm der Suhrkamp Kultur zu Beginn der 1970er Jahre noch mit dem »dauernde[n] Verdienst« einer philosophisch-literarischen Tradition und der »intellektuell führende[n] Schicht Deutschlands«[55] begründete, reflektiert Goetz' Aufnahme in den Suhrkamp Verlag Anfang der 1980er Jahre eine Art »Demokratisierungsbewußtsein«,[56] das durch neuartige Formen des Lesens ebenso geprägt ist wie durch veränderte Werkpraktiken und mediale Trägerformen. Mit Blick auf die Suhrkamp Kultur könnte man daraus zunächst den Schluss ziehen, dass Goetz die demokratische Öffnung der Suhrkamp Kultur selbst repräsentiert. Doch darf nicht vergessen werden, dass Goetz keineswegs nur eine Destabilisierung des Kanons oder eine Einebnung von E- und U-Kultur beförderte. Wenn es seit seinem Band *Hirn* (1986) für die Suhrkamp Kultur – in den Worten Werner Fulds – auch »kein Niveau mehr gibt, das zu unterbieten sie nicht bereit ist«,[57] so lässt sich anhand seiner Verlagsautorschaft zugleich – wie hier argumentiert werden soll – das Entstehen einer *neuen Form* von Autorität beobachten. Mit der Unterbietung des intellektuellen Suhrkamp-Niveaus, für die Fuld den Autor Goetz verantwortlich macht, verdeutlichen seine Werke schließlich nicht nur ein (eitles) Demokratisierungsversprechen – durch die Zirkulation, Distribution und Rezeption im Medium Taschenbuch bezeugen sie auch die Hervorbringung einer ästhetisch-ökonomischen Struktur, in deren Rahmen Goetz selbst zur Repräsentations- und Autoritätsfigur der 1980er Jahre heranwachsen kann. Anders gesagt: Will man

53 Hier Armando Petrucci. Zit. nach Mercer, The Paperback Revolution, S. 620.
54 Wegmann, Stigma und Skandal oder ›The making of‹ Rainald Goetz, S. 217.
55 Vgl. Steiner, Adorno: love and cognition, S. 55.
56 Vgl. Unseld, Marienbader Korb, S. 40.
57 Fuld, Naiv, modisch, brutal.

das Bestreben der *edition suhrkamp* darin verstehen, eine Demokratisierung »between high and low culture« zu stimulieren, so scheint diese sich durchaus auf das Prinzip Autorität zu verstehen – nur operiert diese Autorität eben mit anderen Mitteln: den Mitteln der *street credibility*.

Und es ist kein Zufall, dass eine Lesergeneration, die *Spex* kennt und »weiß was Techno ist«, dieser Autorität ihren Namen gab.[58] Deshalb kann davon ausgegangen werden, dass Goetz' *street credibility* die klassische Autorität seines Stammverlags keineswegs nur sabotiert. Denn auch seine Bücher haben, *oberflächlich* gesprochen, einen Buchdeckel, der, wenn er mit Hegel schon nicht *aufgehoben*,[59] so doch angesehen wird – und der die Kanonizität jener Kulturinstitution ins Werk setzt, die mit ihrer Tradition intellektuelle Pfunde hat, mit denen sie letztlich nicht nur gegen, sondern auch mit Goetz wuchern kann.[60] Zudem lässt sich Goetz' Autorität nicht nur auf die Ästhetisierung von Buchkörpern reduzieren, die in der Tradition der Suhrkamp Kultur ohnehin nie mit ihren ästhetischen Reizen sparten. Als bemerkenswerte Regierungsleistung von Goetz' Autorschaft kann vielmehr der Umstand aufgefasst werden, dass er seit seinem ersten Verlagsband die uneigentliche Aufforderung zur Nicht-Lektüre mit dem Kauf eines »Gute[n] Buch[es]« (I, Klappentext) in Bezug zu setzen versteht[61] und damit ganz unterschiedliche Lesergruppen in seine Werkpolitik einbindet: Indem er die Eigentlichkeit des ›Guten Buches‹ mit dem Rezeptionsmodus eines *Coffee Table Books* verknüpft – und indem er die Uneigentlichkeit unbeschwerter Buchseiten, die im Fall »der Neuen Deutschen Literatur […] eh keiner liest«, mit der Eigentlichkeit eines Ziegelsteins assoziiert –, konstruiert

58 Entsprechend hebt Nikolaus Wegmann hervor, Goetz' Autorität sei weniger die eines »offiziellen Literaturkritikers oder Gelehrten, schon gar nicht die eines moralisch oder politisch Engagierten.« Vielmehr zeichne den Autor aus, dass er »street credibility« besitze. Wegmann, Wie kommt die Theorie zum Leser?, S. 468.

59 Bereits Siegfried Unseld verwies mit Hegel auf das dialektische Verhältnis des »aufheben[s]« zwischen der »Erwartung des *ersten Publikums*« und dem »wahrhaft Neue[n], diese[m] Durchbrechen des Erwarteten«, das mit dem Aufschlagen von Büchern – und bereits der »Buchform«, dem »Äußere[n] eines Buches«, dem »Umschlag«, dem »Klappentext als Signal« – verbunden sei. Unseld, Marienbader Korb, S. 67. Herv. im Orig.

60 Vgl. Wegmann, Wie kommt die Theorie zum Leser?, S. 468 f.

61 Das ›Gute Buch‹ verstanden als Chiffre für »Bücher, die es lohnen, daß man sie liest. Bücher, die ihren Lesern etwas geben – und dieses ›etwas‹ meint hier insbesondere jene Form des Belesen-Seins, die man mit einiger Unschärfe, aber doch so, daß man verstanden wird, als ›Literarische Bildung‹ bezeichnet.« Nikolaus Wegmann, ›Gute Bücher‹. Zum technischen Medium ›Literarischer Bildung‹, in: Wege zur Kultur. Perspektiven für einen integrativen Deutschunterricht, hg. von Ralph Köhnen, Frankfurt a. M. u. a. 1998, S. 369–383, hier S. 369.

und etabliert er eine Mitte seines Werks, in der sich eine »Szene«[62] mit einer traditionellen Suhrkamp-Stammleserschaft treffen kann.

Eben jene (dialogische) Einbeziehung einer Leserschaft, die vorzugsweise in »obskuren Szeneblättchen« blättert, und einer intellektuellen Leserschaft, die Wert darauf legt, mit »Ziegelsteinen« zu hantieren, nimmt Goetz bereits mit seinem ersten Roman *Irre* vor. Indem er dort an ein »Zögern« appelliert, das sich ebenso im Vertrauen auf ein »Gutes Buch« wie auf Seiten einer stellenlektüreerprobten Zeitschriftenkultur eingestellt haben dürfte, formuliert er eine Kaufverabredung mit zwei disparaten (aber freilich nicht trennscharf geschiedenen) Lesergruppen, deren Vereinbarkeit in der Materialität des Buchkörpers, in den autobiographischen Entstehungszusammenhängen seines Romans (zwischen akademischer Bildung und Subkultur) und letztlich in der Physiognomie der Autorfigur Goetz selbst widerhallt. Dabei ist nicht unerheblich, dass sich die dialogische Einbindung unterschiedlicher Rezipientinnen und Rezipienten in Goetz' Folgewerken – und bereits in der Taschenbuchausgabe seines Debütromans – zugunsten einer monologischen Textpragmatik verschiebt. Wo in der Erstausgabe von *Irre* noch ein dialogisches und rhetorisches Vermitteln (im Medium der Ironie) steht – der Klappentext vermittelt sich durch ein Gespräch, in das er selbst involviert ist –, steht in den späteren Ausgaben desselben Werks nur noch ein Zitat des Ich-Erzählers, das mit den Worten schließt: »Ich hatte gelesen? Hatte ich je ein Buch geöffnet und etwas anderes gehört als dieses Dröhnen, unerträgliches Dröhnen in den Ohren, lauter mit jedem Satz?«[63] Die Ruflust der Hardcover-Erstausgabe (»Rumps, schon haut das sauber rein«) kehrt in der Taschenbuchausgabe also als »Dröhnen« wieder; zugleich vollzieht sich die Identifikation mit eben diesem Dröhnen nun aber durch ein Ich, dessen auktorialer Doppelgänger inzwischen eine Bekanntheit erlangt haben dürfte, die ihm (nachdem sein Debütroman mehrfach aufgelegt wurde) das Appellieren an ein »Zögern« erspart.

Zwischen dem »intellektuellen, gebildeten und elitären Image«[64] des Suhrkamp Verlags, der jungen, studentischen Zielgruppe der *edition suhrkamp* und einer stellenlektüreerprobten Zeitschriftenkultur scheinen sich demnach die Produktivkräfte der Goetz'schen Verlagsautorschaft aufzuspannen. Möchte man aus der pragmatischen Konfiguration seiner Werkpolitik letztlich ein Erfolgsrezept ableiten, so könnte man ihm eine durchaus geschickte Gratwanderung

62 Unseld, [Reisebericht 25.–27. Februar 1983, München].
63 Hier zitiert aus Rainald Goetz, Irre, 16. Aufl., Berlin 2015, Klappentext.
64 Catherine Marten, Bernhards Baukasten. Schrift und sequentielle Poetik in Thomas Bernhards Prosa, Berlin und Boston 2018, S. 236.

zwischen heterogenen Werkumgangsformen, Lektürekontexten und Rezeptionsgruppen attestieren, die eine Einbindung ganz unterschiedlicher öffentlicher Aufmerksamkeitsressourcen befördert. Im Hinblick auf Goetz' Klassikerwerdung vollzieht sich die Autorität des Autors damit nicht zuletzt als Synthese zwischen dem *Image* und Label eines straßentauglichen Verkehrssymbols und der Gravität, den Tugenden und der Reputation der Institution Suhrkamp. Keinesfalls handelt es sich also nur um eine Differenzierung oder Demokratisierung der Suhrkamp Kultur, wenn Goetz – in den Worten Unselds – als »sympathischer Punk«[65] die Verlagstradition infrage stellt. So sehr er eine werkpolitische *blurriness* »between high and low culture«[66] stimuliert, so sehr begründet er auch eine Autorität, die ihre Anleihen und Trägerformate im Suhrkamp Verlag findet. Durch die Zusammenführung szenetauglicher pragmatischer Appelle (*street*) und der Infrastruktur seines Verlags (*credibility*) tritt der Verlagsautor Goetz also selbst als synthetische Gestalt (*street credibility*) in Erscheinung. Nicht nur seine Neonsonnen, die die bildungsbürgerlichen Regale der Bundesrepublik bis heute zieren, sind dafür ein Beleg. Welche werkpolitischen Resonanzräume Goetz inzwischen erschlossen hat, lässt sich seit 2018 auch an der staatlichen Ehrung seines Werks ablesen. Dessen Leuchtkraft wurde schließlich zum Anlass, im Berliner Schloss Bellevue die literarische »Zeitzeugenarbeit« des Autors Goetz und damit die Fähigkeit eines Ravers zu würdigen, sich »um sein Land verdient gemacht«[67] zu haben.

65 Unseld, [Reisebericht 25.–27. Februar 1983, München].
66 Mercer, The Paperback Revolution, S. 635.
67 Wie die Begründung des Bundespräsidenten zur Vergabe des Verdienstkreuzes 1. Klasse an Rainald Goetz im Jahr 2018 lautete, https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Berichte/DE/Frank-Walter-Steinmeier/2018/10/181002-Verdienstorden-TdDE.html (1.2.2022).

ANNA LENZ

»DIE WELT GLAUBT NICHT AN DIE GERECHTIGKEIT DES WEIBES, SOBALD EIN WEIB DAS OPFER WIRD« GESCHICHTSTHEATER ALS LITERATURGESCHICHTSTHEATER ELFRIEDE JELINEKS *ULRIKE MARIA STUART*

Das ist es ja, was mich daran interessiert hat, wenn Frauen Geschichte machen wollen (wie Ulrike M. und Gudrun E.). Oder Geschichte bereits gemacht haben (wie die beiden Königinnen)[1]

Abstracts:

Elfriede Jelinek schreibt 2006 ein Theaterstück, in dem Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin in Wechselbeziehung zu Maria Stuart und Elisabeth I auf die Bühne treten. *Ulrike Maria Stuart* wirft mittels des Rückbezugs auf Schillers *Maria Stuart* Fragen nach der weiblichen Rolle und Stimme in der Geschichte einerseits, aber darüber hinaus auch in der Literaturgeschichte auf. Wie viel Handlungsfreiheit hat die Frau in der Geschichte? Wie geht Historiographie mit Weiblichkeit und Gewalt um? Wie vermittelt sich historisches Wissen im Geschichtstheater? Wie geht das Geschichtstheater mit dem Weiblichen um und in welchem Verhältnis steht es zu politischen Diskursen seiner Gegenwart? Jelineks Rekurs auf das wohl bedeutendste deutschsprachige Geschichtstheater in Verbindung mit den beiden Frauen am Kopf der ersten RAF-Generation formuliert geschichtstheoretische Fragen, die sich – so die These des folgenden Beitrages – auch poetologisch mit den historiographischen Deutungsverfahren von Geschichtsdramen und der Verantwortung innerhalb eines kulturell-kollektivem Gedächtnisses, die man dieser Gattung unterstellen mag, auseinandersetzen.

In 2006, Elfriede Jelinek wrote a play in which Ulrike Meinhof and Gudrun Ensslin appeared on stage in interaction with Mary Queen of Scotts and Elizabeth I. By referring back to Schiller's *Maria Stuart*, *Ulrike Maria Stuart* raises questions about the female role and voice within history on the one hand, but also in literary history on the other. How much agency does the woman have in the story? How does historiography deal with femininity and violence? How is historical knowledge conveyed in historical theater? How does historical theater deal with women and what is its relationship to the political discourses of its time? Jelinek's intertextual return to what is probably the most important German-language history play in connection with the two women at the head of the RAF formulates historical-theoretical questions which – according to the thesis of the following article – also deal poetologically with aspects of historiographical interpretation in historical dramas and the responsibility those plays may withhold towards a collective and cultural memory.

1 Elfriede Jelinek, Zu »Ulrike Maria Stuart«, in: TEXT+KRITIK 117 (2007), S. 15–18, hier S. 15.

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-010

Auf der Bühne: ein Quartett aus zwei Figuren; Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin, Maria Stuart und Elizabeth Tudor streiten, ohne wirklich miteinander zu reden, über die Rolle der Frau in der Geschichte. Elfriede Jelinek ist bekannt für ihre (post-)dramatischen Textcollagen, die literarische, philosophische und popmediale Prätexte direkt zitieren, die Sprachfelder demontieren und wieder neu zusammensetzen. Und sie ist bekannt für feministische Themen. In Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* wird eines der bedeutendsten deutschsprachigen Geschichtsdramen selbst, Schillers *Maria Stuart*, im Titel evoziert. In diesem Text werden Fragen nach den Handlungsmöglichkeiten der Frau in der Geschichte und letztlich – so meine These – auch in der Literaturgeschichte aufgeworfen. Will man Schillers *Maria Stuart* als ›Arbeit am Mythos‹ (Blumenberg) verstehen, ist *Ulrike Maria Stuart* die Arbeit an der Arbeit am Mythos, die Arbeit an der Gattung des Geschichtstheaters, an einer mythisch überhöhten Maria Stuart-Figur und an der Frage von Macht und Weiblichkeit in Geschichte und Politik. Die Revision Jelineks von *Maria Stuart* erfolgt spezifisch über Genderfragen und die Debatte um das Weibliche, eine weibliche Stimme in der Geschichte. Diese Arbeit am Mythos wird auf zwei Ebenen getan: Einerseits am ›Mythos Maria Stuart‹ und andererseits am ›Mythos RAF‹.[2] Das Stück ist dabei nicht auf ein spezifisches historisches Narrativ ausgelegt, sondern als geschichtstheoretische Frage gestellt. Eine Neubetrachtung der Figuren des Mythos ist zugunsten der Aus- und Offenlegung der Mythenbildung selbst, der gängigen Narrative – hier gerade hinsichtlich Genderrollen und -klischees – zurückgestellt. Insofern stellt Jelinek hier die Frage nach weiblicher Historiographie und weiblicher Literaturgeschichte in einem.

> Das Problem nicht nur des Feminismus, sondern auch des weiblichen Schreibens liegt darin, daß eine weibliche Identität und damit eine eigentümliche weibliche Geschichte nach zahlreichen feministischen Theoretike-

2 Cordia Baumann, Mythos RAF: literarische und filmische Mythentradierung von Bölls *Katharina Blum* bis zum *Baader Meinhof Komplex*, Paderborn u. a. 2012. Elfriede Jelinek setzte sich früh mit Roland Barthes' Alltagsmythen auseinander. Wenn ich weiter vom ›Mythos‹ rede, möchte ich ihn im Sinne Wolfgang Braungarts als »eine Imagination identifikationsstiftender und überindividueller Geltung und Reichweite, die etwas durch ästhetische Artikulation ›erklärt‹« verstehen. Dazu gehört auch eine Geschichte der Erzählungen und eine Geschichte der Ikonographie, die den Mythos ausmacht. Wolfgang Braungart, »Der Mensch ist sich selbst ein gewaltiger Abgrund«: Artikulation und Subjektivität. Einige Thesen zum Verhältnis von Literatur und Religion, in: Literatur / Religion. Bilanz und Perspektiven eines interdisziplinären Forschungsgebietes, hg. von dems., Joachim Jacob und Jan-Heiner Tück, Berlin 2019, S. 3–28, hier S. 8.

> rinnen kaum existiert, da Identität und Geschichte als vollständig und umfassend männlich besetzt erscheinen,[3]

schreibt Ingo Breuer in seiner Studie zum Geschichtstheater des 20. Jahrhunderts zu Jelineks *Nora*. Folgt man diesem Gedanken, stünde das Geschichtstheater, das weibliche Identität zu seinem Thema macht, in Opposition zum traditionellen Geschichtsdrama, das eben, nach Breuer, eine hegemonial männliche Historiographie affirmiere. Das würde bedeuten, dass sich *Ulrike Maria Stuart* und *Maria Stuart* als Gegenpunkte der Literaturgeschichte gegenüberstünden und die Annahme nahelegen, dass Jelinek sich hier literarisch an einer Art ›Gegengeschichte‹ beteiligt. Man macht es sich aber zu leicht, wenn man Texte wie *Ulrike Maria Stuart* als feministische Programmtexte einer Autorin, die wegen ihrer feministischen Literatur bereits bekannt ist, sieht, und so, schon vor der Lektüre, glaubt, eine konkrete Textintention identifizieren zu können: eine Weiblichkeitsgeschichte als Gegengeschichte. Das heißt konkret: *Ulrike Maria Stuart* geht nicht affirmativ oder eindimensional mit den Frauen, die sprechen, um. Sie sind weder ›nur Opfer‹ noch ›nur Täter‹. Jelinek schildert moralisch fragwürdige historische Vorbilder, ohne dabei ihre soziokulturellen Bedingungen zu vernachlässigen. Es geht nicht um einen Gnadenspruch für die RAF-Terroristinnen und auch nicht um die Entlastung einer im Text aufgezeigten chauvinistischen Sozialgeschichte. Das unmoralisch handelnde Individuum wird in der Literatur immer wieder gegen seine Umstände abgewogen: Sie entlasten oder belasten es. *Maria Stuart* ist in dieser Hinsicht eine hervorragende Vorlage. So fromm Maria auch daherkommt, so wird sie doch nicht des Mordes an ihrem Mann freigesprochen, auch nicht moralisch. So sehr sich Elisabeth der Gewalt zuwendet, so rachsüchtig sie ist, ist sie doch allein in einer schwierigen Situation, umgeben von manipulativen Herren, die alles andere als ihr Bestes im Sinn haben.

Elfriede Jelineks metahistoriographischer Text setzt sich auch mit hegemonialen Geschichtsnarrativen im Sinne der (europäischen) Posthistoire kritisch auseinander:[4] Im Verzicht auf übliche Figurationsstrategien (durch Handlung, Dialog, Interaktion), stellt er heraus, wie wenig Individualität den vier Frauen in der Geschichte zugestanden wird. Die Subjektivität der Figuren wird jedoch nur *ex negativo* aufgerufen. Wie so oft, schlägt Jelinek keine ›Lösung‹, keine ›korrekte‹ literarische Rezeption historischer Frauen, sondern einen ambivalen-

3 Ingo Breuer, Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht, Köln, Weimar und Wien 2004, S. 419.

4 Lutz Niethammer, Posthistoire: ist die Geschichte zu Ende?, Reinbek bei Hamburg 1989.

teren Zugang zur Geschichte vor. Damit nimmt sie sie aber auch aus der, im deutschsprachigen Raum, wohl primär bekannten Feder Schillers.[5] Jelineks Geschichtstheater, wenn man von *Ulrike Maria Stuart* ausgeht, folgt also der Idee Niethammers einer Vielfalt und Demokratisierung von Geschichtsnarrativen – auch in der Literaturgeschichte.

1. Königinnentheater

Jelinek gruppiert die Figuren-Paare 2005 in ihrem Aufsatz *Sprech-Wut (ein Vorhaben)*: Ulrike sei Maria und Gudrun Elizabeth.[6] Nach anfänglichen Versuchen, die Figuren nach ihren historischen Vorbildern als Figuren (die für sich einen Charakter, einen Willen, ein ihnen eigenes Sprechen beanspruchen, die handeln) zu verstehen, liest die Forschung Ulrike und Gudrun immer mehr als »Avatare der Sprech-Wut Jelineks«.[7] Ich glaube nicht, dass diese beiden Perspektiven sich grundsätzlich widersprechen: Die Frauen in Jelineks *Ulrike Maria Stuart* sehnen sich letztlich nach Anerkennung ihrer Individualität. Diese Anerkennung ist innerhalb der historiographischen Tradition jedoch zum Scheitern verurteilt, da die Historiographie nicht in der Lage ist, individuell zu urteilen, sondern nur in Machtdiskursen und Genderbinaritäten spricht. Inge Arteel schreibt dazu:

> Gerade die inkongruente Zusammensetzung des Titels deutet an, dass es hier um anderes gehen soll als um ein Porträt historischer Frauenfiguren. Die verstörende Überblendung, die sich im Titel programmatisch ankündigt und im Text entwickelt, zeugt weniger von wissenschaftlichen historischen Recherchen als von einem obsessiven Aufspüren der überlieferten Diskurse

5 Im Sammelband The Queen's Two Bodies. Maria Stuart und Elisabeth I. von Schiller bis Jelinek, hg. von Elena Agazzi, Gesa Dane und Gaby Pailer, Bern u.a. 2021, widmen sich sechs der vierzehn Beiträge bereits im Titel Schillers *Maria Stuart*. Weitere, wie der hervorragende Beitrag von Elena Agazzi zu den literarischen Bezügen von *Ulrike Maria Stuart,* auch jenseits des Schiller-Dramas (S. 161–176), beschäftigen sich indirekt bzw. als eine Art ›Ur-Text‹ mit dem Stück. Das ist weder verwerflich noch verwunderlich, aber zeigt doch beispielhaft den immensen Stellenwert, den Schiller für die Rezeption Maria Stuarts einnimmt: Wer Maria Stuart literarisch behandeln will, kann letztlich nicht an Schiller vorbei.

6 Vgl. Elfriede Jelinek, Sprech-Wut (ein Vorhaben), in: Literaturen 1 (2005), S. 12–15.

7 Ulrike Haß, Morphing Schiller. Die Szene des Dialogs nach dem Dialog. Anmerkungen zu Jelineks *Ulrike Maria Stuart*, in: Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution, hg. von Franziska Schößler und Christine Bähr, Bielefeld 2009, S. 331–342, hier S. 339.

> […], die sich um die führenden RAF-Mitglieder angesammelt haben, sowohl über deren Selbstdarstellung als auch über Medien und Politik.[8]

Jelinek formuliert hier den Schreibanlass deutlich aus feministisch-geschichtsreflexiver Sicht: »Die Frau ist eben nicht in der gleichen Weise in der Welt wie der Mann. Das ist es ja, was mich daran interessiert hat, wenn Frauen Geschichte machen wollen […].«[9] Sie kritisiert, dass die

> Geschichtsschreibung […] Elisabeth I. als unmenschliche, vermännlichte Frau tradiert […], während Maria Stuart das unglückliche weibliche (aber schöne und verletzliche) Opfer ist, auf das die nicht so schöne Königin eifersüchtig und neidisch ist.[10]

Nun erfüllte Elisabeth sicherlich das Schönheitsideal der Tudor-Renaissance, weil sie es eben vorgab. Doch die Nachwelt war der hochgeschorenen Stirn der Königin ungnädig: Auch weil eben kein Tudor, sondern ein Stuart den Thron übernahm. Und eher an diesen Tradierungsdynamiken als an der Königin selbst arbeitet der Text sich ab: In diesen zeige sich, so Jelinek, dass »Frauenmord […] den Herrscher ganz besonders [entmenschlicht], auch wenn der Herrscher weiblich ist.«[11] Dass der grausame Herrscher als besonders unansehnlich rezipiert wird, dafür ist *Richard III.* wohl das einschlägigste Beispiel. *Richard III.* ist als eines der Königsdramen eine wichtige Vorlage für dieses Königinnendrama Jelineks.[12] Handeln, aber nicht aus Gier oder Machthunger, sondern aus Eifersucht auf die Zuneigung eines Mannes und Neid auf die Schönheit der Anderen, ist für Jelinek eine spezifisch auf die patriarchale Sicht des Weiblichen ausgerichtete Lesart der Geschichte. Diese Emotionalisierung des historischen Konflikts, wie in *Maria Stuart*, trivialisiert die Beziehung zwischen den beiden Königinnen, und Jelinek parallelisiert dieses Verhältnis mit Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin: Ihr Handeln, sowohl das Maria Stuarts als auch das Elisabeths, ist mehr auf persönliche Konflikte als auf machtpolitische Fragen ausgerichtet und so ist der Streit Ulrike Marias und Gudrun

8 Inge Arteel, Der Tod und das Mädchen I–V; Körper und Frau; Ulrike Maria Stuart; Über Tiere; Schatten (Eurydike sagt); Die Straße; Die Stadt; Der Überfall, in: Jelinek-Handbuch, hg. von Pia Janke, Stuttgart und Weimar 2013, S. 174–184, hier S. 180.

9 Jelinek, Zu »Ulrike Maria Stuart«, S. 15.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Jelineks Königinnendrama schließt in der Werkfolge an *Der Tod und das Mädchen*, das aus fünf ›Prinzessinnendramen‹ zusammengesetzt ist, an. Elfriede Jelinek, Der Tod und das Mädchen I–V, Berlin 2003.

Elisabeths auch ein privater.[13] Damit zeigt Jelinek, wie selbst der (sonst primär männliche) öffentliche Raum in der Geschichte, in dem hier eigentlich die Frauen an der Spitze stehen, durch das Verhältnis dieser Frauen und durch ihre Rezeption – zum Beispiel bei Schiller – wieder zu einem privaten Raum wird. Der Frau ist bei Jelinek der öffentliche Raum, in dem es um Macht, Kampf und Krieg gehen kann, nicht zugänglich; ich werde später darauf zurückkommen.

In *Ulrike Maria Stuart* nimmt sich Jelinek das Beziehungsgeflecht des Kopftrios der RAF, Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof, das sich, so lässt sich in den Kassibern lesen, während der Haft zerstritt, zum Anlass ihrer Reflexionen – ein Thema also, dass der Gattung des Dramas mehr entgegenkommt, da sich zwischenmenschliche Konflikte dramatisch darstellen lassen könnten. Jelinek selbst definiert diese Beziehungen genauer. Ihr sei

> dieses Mobbing von Ulrike Meinhof durch die übrigen inhaftierten RAF-Mitglieder vor ihrem Tod ein absolutes Rätsel, denn Neid und Eifersucht einer Frau gegen ihre Rivalin in Bezug auf einen begehrten Mann (Lord Leicester/Baader) können in meinen Augen keine Rolle gespielt haben.[14]

Und weiter: »Ich verstehe diese Frauen nicht, und ich verstehe nicht, was zwischen ihnen vorgegangen ist.«[15] Der Text macht es sich dennoch weniger zur Aufgabe, den Streit von Meinhof und den anderen zu erklären. Dies liegt, laut der Autorin, an ihrem Verhältnis zur Geschichte, gerade auch hinsichtlich ihrer Genderidentität. Als Außenstehende, außerhalb der Welt gar, in der sie sich »aus persönlichen, man kann sagen: pathologischen Gründen« nicht aufhalten kann, die für sie »als Frau aber ohnehin nicht vorgesehen« sei, sei ihr der Weg in die Köpfe der historischen Personen versperrt.[16] Damit reflektiert sie die Position als Schriftstellerin, als Historiographin und auch die Position, aus der heraus ihre Figuren sprechen können, gleich mit. Die Frau steht bei Jelinek

13 Die Verbindung der *Gender Studies* mit der Geschichtswissenschaft beschäftigt sich u. a. mit dem Verhältnis von privaten und öffentlichen Räumen und wie diese Frauen zugänglich sind. Dabei wird auch versucht, die traditionell von Frauen dominierten privaten Räume aufzuwerten und zu einem wesentlichen Teil historiographischer Erzählungen zu machen. Vgl. dazu z. B. Annette Simonis, ›Das Undurchsichtige begreifen‹. Geschichte und *gender*, in: Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart, hg. von Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp, Berlin und New York 2011, S. 221–244.

14 Jelinek, Zu »Ulrike Maria Stuart«, S. 15 f.

15 Ebd., S. 15.

16 Ebd., S. 16.

außerhalb.[17] Ihr werden allein emotionale Handlungsmotivationen zugesprochen, die sich ihr entzögen. Und so ist die konkrete soziale Situation der Königinnen wie der RAF-Terroristinnen nur Anlass, nicht aber Thema des Stücks.

Als Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* am 28. Oktober 2006 uraufgeführt wurde, tauchte von Zeit zu Zeit immer wieder die RAF in den Tagesmedien auf. 2002 wurde Ulrike Meinhofs Gehirn, das bis dahin in Magdeburg lag, beigesetzt. Brigitte Mohnhaupt wurde 2007 – *Ulrike Maria Stuart* ist zeitgleich beim Berliner Theatertreffen eingeladen – nach 24 Jahren aus der Haft entlassen, Christian Klar nur ein Jahr später. Der Deutsche Herbst jährte sich zum 30. Mal. Und: Uli Edel arbeitete an der wohl populärsten Aufarbeitung der Geschichte der ersten RAF-Generation, dem Film *Der Baader Meinhof Komplex* nach dem gleichnamigen Buch von Stefan Aust, der außerdem im gleichen Jahr den zweiteiligen Dokumentarfilm Die *RAF* herausgab. Elfriede Jelinek schreibt *Ulrike Maria Stuart* also im Windschatten einer regen öffentlichen Debatte, in der Brandung einer »Flut von Neuerscheinungen zum Thema«.[18] »Die lange eher tabuisierte Geschichte der RAF scheint wie Hitler und das NS-Regime nun ebenfalls medien- und eventtauglich (d. h. auch profitabel) zu werden.«[19] Jelinek ist in der interessanten Position, als Zeitgenossin und Historikerin gleichermaßen arbeiten zu können. Wenn Walter Scott, der Begründer des historischen Romans, für *Waverly* auf die »jüngste Vergangenheit«[20] etwa sechzig Jahre zurückblickt, geht Elfriede Jelineks Blick nur vordergründig in die allerjüngste Vergangenheit, zu Ulrike Meinhof, Andreas Baader und Gudrun Ensslin, im Mittelgrund dann eben auch ins Jahr 1800, zu Schillers Drama, und im Hintergrund letztlich ins 16. Jahrhundert zur schottischen Königin und zur englischen Gegenspielerin zugleich: ein Guckkasten-Blick in die Geschichte, auf der Guckkastenbühne des Thalia Theaters Hamburg.[21] Auf alle historischen Felder kommt sie allerdings durch Texte: einerseits natürlich Schillers Drama und andererseits vor allem Stefan Austs *Baader-Meinhof-Komplex*,[22] sowie die 1987 von Pieter

17 Vgl. dazu auch ihre Rede zum Literaturnobelpreis: Elfriede Jelinek, Im Abseits, 2004, https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25215-elfriede-jelinek-nobelvorlesung/ (4.2.2022).

18 Inge Stephan und Alexandra Tacke, Einleitung, in: NachBilder der RAF, hg. von dens., Köln u. a. 2008, S. 7–23, hier S. 8.

19 Ebd., S. 9.

20 Walter Scott, Waverley oder's ist sechzig Jahre her [1814], übers. von Gisela Reichel, München 1982, S. 10.

21 Vgl. zur Guckkastenbühne auch Evelyn Annuß, Stammheim nach Shakespeare. Versuch über die Isolationszelle und Guckkasten, in: NachBilder der RAF, S. 246–267.

22 Stefan Aust, Der Baader-Meinhof-Komplex, Taschenbuchausgabe, München 2008.

Bakker Schut veröffentlichten Kassiber der Stammheim-Insassen, die sie schon für *Wolken.Heim.* benutzte.[23]

Was Jelinek also zugänglich ist, ist der Text: Die Historiographie wie auch das Geschichtstheater – sie sind ihr Zugang zur Geschichte. Denn in ihrem Rahmen wird auch eine der zentralen Fragen des Dramas gestellt: Wer hat »die Deutungshoheit über die jüngere deutsche Zeitgeschichte«?[24] Und an diesem Textkorpus beteiligt sie sich, wie zuvor deutlich markiert, mit »weiblichem Blick«.[25] Jelinek »bewege […] [sich nach eigener Aussage zu *Ulrike Maria Stuart*, A. L.] im Geschriebenen«,[26] womit sie eben auch die Textlichkeit ihrer Theaterstücke herausstellt, die gerade für *Ulrike Maria Stuart* wiederholt bezweifelt wurde.[27] Das Schreiben der Autorin als Ich wird, wenn auch nicht als klassisches Autoren-Schöpfer-Ich, sogar besonders betont:

> [I]ch werfe mich also in das über die beiden Königinnen und die beiden Terroristinnen Geschriebene; und erst in dieser Schnittstelle entsteht so ein Stück, das aber nicht mit dem In-der-Welt-Sein zu tun hat, nur mit dessen Beschreibung, in die ich mich hinein verlege wie einen verfliesten Boden, und so lege ich diese historischen Gestalten […] auch aus, ich lege sie hin und ich lege sie aus.[28]

Ihr weiteres Vorgehen beschreibt sie dann selbst mit Gewaltmetaphern: »Und dann trample ich auf ihnen herum, dafür ist ein Boden ja schließlich ausgelegt worden.«[29] Den Figuren spricht sie gleich ihre Realität ab und macht damit die Verschiebung des Geschichtstheaters zum metahistoriographischen Theater[30] deutlich: Die Figuren seien

> in diesem Fall nicht erdacht, sondern historisch real […], das heißt paradoxerweise irreal, da ja nichts, was man über sie hätte erfahren können –

23 das info. briefe von gefangenen aus der raf aus der diskussion 1973–1977, hg. von Pieter Bakker Schut, Hamburg 1987.
24 Katharina Pewny, ›Ulrike Meinhofs Wiederkehr in Nicolas Stemanns Inszenierung von Elfriede Jelineks Ulrike Maria Stuart‹, in: NachBilder der RAF, S. 106–120, hier S. 112.
25 Jelinek, Zu »Ulrike Maria Stuart«, S. 16.
26 Ebd.
27 Vgl. z.B. Arteel, Der Tod und das Mädchen I–V; Körper und Frau; Ulrike Maria Stuart; Über Tiere; Schatten (Eurydike sagt); Die Straße; Die Stadt; Der Überfall.
28 Jelinek, Zu »Ulrike Maria Stuart«, S. 16.
29 Ebd.
30 Ich stütze meine begriffliche Einordnung des ›Geschichtstheaters‹ bei Elfriede Jelinek zum einen auf Ansgar Nünnings große Studie zum historischen Roman (Ansgar Nünning, Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, 2 Bde., Trier 1995) und zum anderen auf Linda Hutcheon, A poetics of postmodernism. History, theory, fiction, New York und London 1988.

> und aus eigener Anschauung habe ich sie ja nie gekannt, ich kenne nur Schillers Stück, also bestenfalls eine historische Fiktion, in ein sicheres Wissen über sie münden würde, diese Machtlosigkeit ihrer Benutzerin (Erfinderin kann ich mich in diesem Fall nicht nennen, deswegen habe ich diesen Fall ja gewählt), führt zu einer völligen Orientierungslosigkeit, sie sind ja durch nichts als Worte aneinandergekettet, diese Figuren und es sind immer die falschen Worte, da sie ja selber von einer Orientierungslosen stammen, von einer, die nicht auf Erfahrung zurückgreifen kann, und daher erfahren die halb erdachten, halb historischen Figuren (vielleicht habe ich mich ja bloß ans Historische, auch an Schillers Konstrukte, festgekrallt, damit wenigstens etwas an Orientierung vorhanden ist, das ist aber auch schon das einzige, und es ist von andren herausgeschleudert worden, von der Geschichte und vom Dichter) auch nur in dem Augenblick, in dem sie etwas über sich aussagen, etwas über sich selbst […].[31]

Sie selbst als »Benutzerin«, eben nicht als ›Schöpferin‹ beziehungsweise »Erfinderin« dieser Figuren, sei ihnen ausgeliefert. Einerseits verfolgt Elfriede Jelinek dafür das lange von ihr verfolgte Prinzip eines intertextuellen Theaters: eines ›Parasitär-‹, ›Sekundär-‹ oder auch ›Schmarozerdramas‹.[32] Der Bescheidenheitsgestus, das sich selbst und die eigene Autorschaft Herabsetzen, ist hingegen ein ganz üblicher ironischer Ton und nur vorgegeben. Jelinek macht damit nämlich andererseits ein zentrales Formprinzip ihres Geschichtstheaters deutlich: die Aufgabe von zeitlicher Struktur, Plausibilität und historischer Mimesis zugunsten einer theoretischen, metahistoriographischen Reflexion durch die Figuren, die Grenzen und Unausgewogenheiten der historischen ›Erzählung‹ aufzeigt und kritisiert,[33] innerhalb derer die »Interpretationen der Figuren […] gleich mit[geliefert wird]«.[34] So ist *Ulrike Maria Stuart* historisches Theater und Kommentar zugleich. In *Ulrike Maria Stuart* kommt also das traditionelle Geschichtstheater, in dem der historische Konflikt, auch auf persönliche Antipathien hin, dargestellt wird, zusammen mit der von Elfriede Jelinek bereits bekannten Form des dramatischen Essays, der Kommentar eines größeren, meist politischen, Zusammenhangs ist.

31 Jelinek, Zu »Ulrike Maria Stuart«, S. 17.

32 Vgl. Elfriede Jelinek, Das Parasitärdrama, in: Theater Heute – Das Jahrbuch (2011), S. 96–101. Der Essay ist natürlich später verfasst als *Ulrike Maria Stuart*, reagiert jedoch auf eine lange Debatte in Feuilleton und (Literatur- und Theater-)Wissenschaft zu den intertextuellen Schreibverfahren der Autorin.

33 Ich gehe darauf genauer in meinem Dissertationsprojekt zum Geschichtstheater Elfriede Jelineks ein, das ich 2018 an der Universität Bielefeld begonnen habe.

34 Jelinek, Zu »Ulrike Maria Stuart«, S. 18.

2. »Es war gar nicht leicht, mich für die Fotos schön zu postionieren«. Reflexion der Bildpolitik in *Ulrike Maria Stuart*

Durch diese Bilder sind sie ›ewig jung‹. Und damit unsterblich.[35]

Stemanns Urinszenierung (Hamburg, Thalia Theater 2007) beginnt mit der Projektion des Fahndungsbildes Ulrike Meinhofs auf den Theatervorhang. Kaum ein Verbrechen der jüngeren deutschen Geschichte ist derart an Gesichter gebunden, wie die der RAF. Sie sind Schreckensikonen geworden und hier: Ikonen des Verbrechens, Ikonen der jüngeren deutschen Geschichte. Und: Es sind eben besonders die beiden Frauen, die diesen ikonischen Status haben. Mit dieser Reflexion über die ikonische Darstellung Meinhofs und Ensslins beginnt Stemanns Inszenierung. Als ›ewig junge‹ könnten sie, so Birgit Jirku, ein bestimmtes Weiblichkeitsideal aufrechterhalten:

> Als Untote kann die weibliche Figur auch weder als schöne Leiche noch als Märtyrer(in) im kollektiven Gedächtnis verewigt werden. Jelinek verwehrt mit dem Verweis auf Schiller schon von der Anlage her die Unmöglichkeit, die Frauen als schöne Leichen oder Märtyrer(innen) weiter existieren zu lassen.[36]

Aus dieser Beobachtung wird bei Stemann konkrete Kritik. Er arbeitet gegen eine mögliche Ikonisierung Meinhofs an, indem die erste Ulrike, die auf die Bühne kommt, von gleich drei, spärlich kostümierten Schauspielern gesprochen wird, die den Jelinek-Text von Zetteln ablesen, und die letztlich unterbrochen werden vom unmöglichen Bild: Ulrike Meinhof als alte Frau am Gehstock. Stemann greift hier offensichtlich noch eine weitere Bearbeitung des Maria-Stuart-Stoffs auf: Wolfgang Hildesheimers *Mary Stuart* aus dem Jahr 1971, in der die schottische Königin als alte Frau auf ihrem Richtblock sitzt, während um sie herum vorbereitet wird.[37] Während aber die Maria Hildesheimers auf Ihre Exekution wartet, lassen Jelinek und Stemann die Toten weiter aufleben. Hildesheimer bringt die Geschichte zum Stillstand, Stemann/Jeli-

35 Nicolas Stemann, »Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt«. Ein Interview, in: Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia-Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann, hg. von Ortrud Gutjahr, Würzburg 2007, S. 123–140, hier S. 136.

36 Brigitte E. Jirku, Weibliche Herrschaft im Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*, in: Die Frau hat keinen Ort. Elfriede Jelineks feministische Bezüge, hg. von Stephanie Kaplan, Wien 2008, S. 48–64, hier S. 52.

37 Vgl. dazu auch Agazzi, Von Jelineks experimenteller Adaption der Maria Stuart zu den früheren Bearbeitungen des historischen Stoffes im 20. Jahrhundert, in: The Queen's Two Bodies, S. 161–176.

nek überführen die Geschichte in die Gegenwart. Das ›Ungleichzeitige‹ wird in ›Gleichzeitigkeit‹ gezeigt.[38]

Jelineks Theaterstück trägt also ganz konkret zur Unsterblichkeit der Figuren bei, indem sie Ulrike post mortem sprechen lässt. »Ich bin nun bald seit einem Monat tot«,[39] sagt sie und erzählt rückblickend nicht von ihrem Ableben, sondern von der Rezeption ihrer Handlungen und eben besonders ihrer unklaren Todesumstände.[40] Und auch sonst greift der Text auf die Bilder der RAF zurück, um die sich absurde Erzählungen ranken. So etwa auf ein Foto, das von Gudrun Ensslin nach ihrer Verhaftung gemacht wurde: Sie weigerte sich, den Kopf zu heben und in die Kamera zu blicken. Und so ›krauelte‹ ihr der wachhabende Polizist so lange den Nacken, bis sie das Kinn in die Höhe streckte und ihr Foto aufgenommen werden konnte. Elfriede Jelinek vermischt die Erzählungen von den Verhaftungen: Eine Zeug:innen-Gegenüberstellung Ulrike Meinhofs mit dem ›erkraulten‹ Foto Ensslins. Und sie lässt es nicht etwa Ulrike oder Gudrun, sondern ihre Nachkommen erzählen. Die »Prinzen im Tower« (aus Ulrikes Töchtern sind also Söhne geworden)[41] erzählen also von der Verhaftung der Mutter:

> Man stellt ihr Augenzeugen gegenüber, doch sie schaut sie gar nicht an, man muß ihr erst den Nacken kitzeln, daß sie ihren stolzen Kopf hebt für die Kamera des Staates, für dessen Erkennungsdienst, den Strick, den Galgenstrick, den tun wir nachher rum in aller Ruhe, wenn die Zeugen fort sind. (UMS, S. 38)

38 Vgl. zur Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen als Prinzip der geschichtlichen Erfahrung ab dem 18. Jahrhundert: Reinhart Koselleck, Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit, in: Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, hg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987, S. 269–282, hier S. 278.

39 Elfriede Jelinek, Ulrike Maria Stuart, Königinnendrama, in: Dies., Das schweigende Mädchen / Ulrike Maria Stuart. Zwei Theaterstücke, Reinbek bei Hamburg 2015, S. 7–149, hier S. 27. Im Folgenden zitiert: UMS.

40 Vgl. zur literarischen und popmedialen Rezeption der RAF als Mythos: Uwe Schütte, ›Heilige, die im Dunkel leuchten‹: Der Mythos der RAF im Spiegel der Literatur nachgeborener Autoren, in: Counter-Cultures in Germany and Central Europe. From Sturm und Drang to Baader Meinhof, hg. von Steve Giles und Maike Oergel, Oxford u. a. 2003, S. 353–372. Ich komme auf die Fotografien der toten Ulrike Meinhof, wie sie im Text diskutiert werden, gleich noch zurück.

41 Es ist bezeichnend, dass hier eben nicht die »Prinzessinnen im Tower«, sondern die Zwillingstöchter Ulrikes ganz bewusst einer Geschlechtsumwandlung unterzogen werden. Stemann geht in seiner Inszenierung mit dieser Transformation der Historiographie so um, dass die Prinzen (bei ihm sind es nicht nur zwei, sondern gleich drei) in Frauenkleidern auf der Bühne stehen. Wirkungsvoller ist es meiner Ansicht nach jedoch genau so, wie es im Text angelegt ist: Ulrike und Gudrun als weibliche Kunst- und Deutungsfiguren gegenüber einem deutlich männlichen Kollektiv.

Das Bild wird vom Staat produziert, der gleich danach mit Gewalt, Tod und Vollstreckung assoziiert wird. So ist die Kritik an den Prozessbedingungen von Stammheim in *Ulrike Maria Stuart* eben doch sehr deutlich.[42] Elfriede Jelinek eröffnet damit aber auch eine Debatte über Bild, Identität und Geschichte. Die RAF-Frauen konnten nur dank ihrer Fahndungsfotos derart ikonisch werden,[43] sodass in *Ulrike Maria Stuart* befürchtet wird, dass selbst ihre Kinder sie nur noch von den Bildern her kennen werden: »Ihr seht mich selber, Kinder, bald seht ihr nur noch mein Bild […].« (UMS, S. 32) Indem aus Meinhof und Ensslin Maria und Elisabeth werden, werden dann auch diese Fahndungsfotos und die letzten Bilder der beiden zu zynischen Herrscherinnenportraits, Zeugnisse eines fragwürdigen Ruhms.

An sie wird außerdem ein ganz konkreter Wahrheitsanspruch geheftet: Sie identifizieren die Verdächtigen. Aber sie machen sie eben auch zu Ikonen der Geschichte, die eine bestimmte Zeit geprägt haben.[44] Ganz besonders zeigt sich diese Doppelung bei der im Stück thematisierten Aufnahme der toten Ulrike Meinhof, erhängt am Zellenfenster. Die Tote selbst spricht die Fotografie ihrer Leiche an. Das ist durch die besondere Sprechsituation des Stücks möglich: das postmortale Theater. Hier ist eben auch der Bezug zu Schiller wichtig: Die Bühne wird zum (für Ulrike Jüngsten) Gericht,[45] auf dem die verschiedenen Zeugen, besonders Ulrike selbst, ihr Zeugnis ablegen und sich mit dem Beweismaterial, darunter dieses berühmte Foto Meinhofs, auseinandersetzen: »ULRIKE: […] ich borge mir den Strick und richte mich, […] zeitig früh wird man mich finden, […] doch jetzt, nur sechs Minuten später, kommt er eilig angewieselt […]« (UMS, S. 45). In Ulrike fallen hier gleich mehrere Rollen des Prozesses zusammen. Sie ist Richterin, Opfer, Zeugin und Gerichtsreporterin in

42 Eigentlich ist dieses Ereignis noch an weitere Bilder gebunden. Als Ulrike Meinhof festgenommen wird, ist sie so zur Unkenntlichkeit gehungert, mit kurzen, borstig abstehenden Haaren, dass die Zeug:innen sie eben gar nicht erkennen, sodass sie letztlich anhand eines Röntgenbildes, das man von ihrem Schädel unter Sedierung aufnahm und das die Narben einer vergangenen Hirnoperation zeigte, identifiziert werden musste. Vgl. Aust, Baader-Meinhof-Komplex, S. 264.

43 Besonders Ulrike Meinhof wurde zur »Ikone der *Roten Armee Fraktion*«. Pewny, ›Ulrike Meinhofs Wiederkehr in Nicolas Stemanns Inszenierung von Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*‹, S. 106. Herv. im Orig.

44 Vgl. zur Rezeption der Fotografie als ›Gedächtnismedium‹ in der Literatur des 20. Jahrhunderts: Jan Gerstner, Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2014.

45 Vgl. Friedrich Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? [1784], in: Ders., Werke, Bd. 32: Theoretische Schriften, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a. M. 2008, S. 185–200.

einem. Es beginnt im Präsens: »ich borge mir den Strick«, eine Mauerschau des eigenen Handelns. Dann wechselt die Rede ins Futur. Ulrike reflektiert letztlich das, was sie aus dem anfänglichen Redestandpunkt noch nicht wissen kann, denn selbst wenn sie als ›Untote‹ alles wüsste, ist sie zu Beginn ihrer Ausführungen doch noch nicht tot. Die Angaben sind aber derart präzise und der Redezeitpunkt wird mittels des Zeitadverbiums »jetzt« auf sechs Minuten, nachdem man sie gefunden haben wird (Futur II!), verankert. Die zeitliche Kontinuität wird aufgehoben und eine nachvollziehbare zeitliche Ordnung der Dinge unmöglich gemacht. Und wieder steht Ulrike in der Krise der unmöglichen multiperspektivischen Rezeption als Zeugin, die in einer Art Teichoskopie das Geschehen wiedergibt, und Opfer, das im Nachhinein erzählt. Ulrike macht sich also selbst zu einer multiperspektivischen Deutungsfigur, die aber überfordert ist in ihrer Selbstdarstellung. Sie muss sich aus verschiedenen Zeitpunkten ihres Lebens und Nachlebens über das Geschehen (und an anderen Stellen auch über ihr Wirken und Nachwirken) äußern. Aber sie kann sich selbst kaum gerecht werden. Hier stellt sich die offene Frage nach dem ›richtigen‹ Standpunkt der geschichtlichen Erzählung.

Auch lässt sich an dieser Stelle ein Aspekt des Textes als Literaturgeschichtstheater deutlich erkennen. Die figurale Deutung der Historiographie, die sich auf der Bühne in der dramatischen Handlung äußert, muss im klassischen Drama mehr oder weniger parallel oder leicht nachgestellt sein. Maria Stuart kann durch einen Botenbericht erfahren, was an Elizabeths Hof passiert, und vice versa, eine Figur kann mittels einer Mauerschau zeitgleich reflektieren, jedoch ist es eine Neuerung, dass (1) Handlung und Reflexion der Wiedergabe der Handlung zeitgleich verlaufen und dass gleichzeitig (2) die reflexive Stimme in ihrem *point of attack* derart flexibel ist. Das Besondere an diesen Schilderungen ist eben, dass es nie darum geht, die Handlungen der RAF zu erklären oder gar zu legitimieren. Elfriede Jelineks Anliegen ist nicht, die Ereignisse zu erzählen oder auf der Bühne zu interpretieren, was wir aus der Historiographie wissen: Es geht nicht um den Wahrheitsgehalt von Geschichte. Die Idee einer ›wahren‹ Geschichte ist von Anfang an verabschiedet; nicht aber die Idee vielseitiger und in der Vielheit einander durchaus auch widersprechender Stimmen. In dieser Hinsicht ästhetisiert *Ulrike Maria Stuart* als metahistorisches Theater den Standpunkt der Posthistoire, insofern sie eine Demokratisierung der Geschichtserzählungen (Plural!) meint. Diese Beteiligung am geschichtsphilosophischen Diskurs wird an der Stelle besonders deutlich, wo der Text aus seinen historischen Bezugsräumen hinaustritt und in die Rezeptionssituation des Stücks überführt. Ulrikes zeitliche Deixis bleibt nicht in der Handlungsgegenwart, sondern veräußert sich auch in die Rezeptionsgegenwart:

> Sie brauchen die Gewalt, sie töten mich. Sie töten mich. Der Staat muß gar nichts tun. Sie töten mich schon selber, die Genossen, debattieren klassisch, und dann töten sie. Wer sich auf Geschichtlichkeit verläßt und ihre schrecklichen Gesetze, der ist ganz verloren, denn er hat nichts mehr davon, was immer sie beschließen, die Gesetze, heute richtig, morgen falsch. (UMS, S. 39)

Deutlich wird hier abermals, wie konkret politisch Jelineks Text ist: »Wer sich auf Geschichtlichkeit verläßt […], der ist ganz verloren«. Das richtet sich direkt an die Zuschauer:innen: Die Gesetze, die heute richtig sind, sind morgen falsch. Das »heute« bezieht sich im weiteren Sinne auf die Rezeptionsgegenwart und nicht etwa auf einen zeitlichen Fixpunkt in Ulrike Meinhofs Leben. Aus der Geschichte lernen – und wenn nur »skeptisch sein« oder eben nur, dass es nicht so eindeutig und einfach ist –, sollen die Zuschauer:innen dann doch.

Wenn es auch nicht um die Legitimation und das Verständnis der Taten der RAF geht, so gibt es doch immer wieder Nacherzählungen einzelner Handlungen: »Tod sein kann auch jeder«, fasst der »Engel aus Amerika« in seinem Schlussmonolog zusammen (UMS, S. 148). Der Tod steht weiter im Zentrum des Stücks[46] um die gestorbene Ulrike. Sowohl in Selbst- als auch in Fremdthematisierung: »DIE PRINZEN IM TOWER: […] von dir werden wir oft genug noch reden, bist du erst in Ruhe tot und eingegraben und noch betoniert, damit den Leichnam sie nicht etwa stehlen und dann schänden auch noch können« (UMS, S. 50).[47] In ihrem zentralen Monolog rekapituliert Ulrike ihren Selbstmord hinsichtlich der Rezeption ihrer selbst und des Umgangs mit dem Tod. In einer weiteren Mauerschau vollzieht sie ihren Selbstmord nochmals:

46 Zu Elfriede Jelineks Theater als ›Theater der Untoten‹ vgl. Andreas Heimann, Die Zerstörung des Ichs. Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks, Bielefeld 2015; Heide Helwig, Mitteilungen von Untoten. Selbstreferenz der Figuren und demontierte Identität in Hörspiel und Theaterstücken Elfriede Jelineks, in: Sprachkunst 25 (1994), S. 389–402 und Evelyn Annuß, Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens, München 2005.

47 Hier scheint der Tod Ulrikes noch nicht geschehen zu sein. Oder sie ist zwar gestorben, aber noch nicht beerdigt. Einbetoniert hat man übrigens nicht das Grab Meinhofs, sondern das Holger Meins', dessen Familie Drohungen erhalten hatte, nach denen zu befürchten war, dass Angehörige der umliegenden Verstorbenen den Leichnam Holger Meins' wieder ausgraben würden. Ulrike Meinhof wurde bekanntlich ohne ihr Gehirn beigesetzt, das ihr zu Untersuchungszwecken entnommen und erst 2002 ihrem übrigen Leichnam zugeführt wurde (vgl. dazu u. a. den *Spiegel*-Artikel vom 20.12.2002: http://www.spiegel.de/panorama/odyssee-beendet-gehirn-von-ulrike-meinhof-in-aller-stille-beigesetzt-a-228177.html (4.2.2022)).

> ULRIKE: Richten tu ich mich schon selber […] ich borge mir den Strick und richte mich, habt keine Angst, ich mache das schon richtig, daß muß kein andrer übernehmen, zeitig früh wird man mich finden, leblos hängend an dem Gitter meines linken Zellenfensters, das Gesicht zur Zellentür gewandt, wenn man mal einen Arzt braucht, ist er niemals da, das ist wirklich typisch, doch jetzt, nur sechs Minuten später, kommt er eilig angewieselt, Dr. Helmut Henck, jetzt kann auf einmal sich beeilen er und konstatiert, daß dieser Körper, der trotz allem mir gehört und immer mir gehören wird, auch dann, wenn nur ein Sack voll Knochen übrig ist, auch wenn er nicht mehr atmet, lange schon bereits total erkaltet ist, dazu entstellen Leichenflecken ihn, das schaut ja sicher eklig aus, ein Glück, daß ichs nicht selber anschauen muß, denn Spuren wollen sammeln sie und noch ein letztes Mal von allen Seiten fotografieren jene, die seit Monaten, ja Jahren schon, wenn mans genau nimmt, überall, in jedem Postamt hängt, auf jeder Polizeistation und in Behörden, jeder kennt mich, kann ich ohne Übertreibung sagen, doch das waren nicht die neuesten der Fotos, diese, die jetzt gerade frisch gemacht sind, sind die neuesten und letzten, die kann man doch keinem zeigen, wozu werden die gebraucht, sie haben uns doch längst schon selber. Es war gar nicht leicht, mich für die Fotos schön zu positionieren. (UMS, S. 45 f.)

Ulrike eröffnet ihre Rede nicht etwa damit, wie sie vorgegangen ist, sondern mit einer im Futur beginnenden Wiedergabe dessen, was nach ihrem Tod passierte. Das eigene Handeln wird anachronisch erst im Anschluss erzählt. Doch hier geht es nun erst einmal um die Bilder, und so schockierend die Aufnahme der Ulrike Meinhof ist, so überraschend ist ihr Umgang damit, der wiederum mit einem Genderklischee spielt. Sie verurteilt die Fotos nicht etwa aus ethischen, sondern aus ästhetischen Gründen: Sie taugen nichts. Sie hatte versucht, sich ›schön‹ zu positionieren, weil sie wusste, dass die Fotos gemacht werden würden. Und nun ist sie mit diesen Fotos nicht zufrieden und versteht auch nicht, warum sie gemacht wurden, denn die Fahndungsfotos seien Stellvertreter ihrer selbst gewesen, jetzt aber sei sie gefangen. Wozu also noch ihre Bilder? Ulrike fährt fort, von ihrem eigenen Selbstmord zu erzählen, kleinschrittig, mit Wortwitz, der die Rede Ulrikes zur Groteske werden lässt:

> […] das Bett, das unterm Fenster stand, mußt vorher ich beiseite schieben, dann legt ich die Matratze vor das Fenster, stellte darauf den Schemel, den ich hatte, Schmach und Schemel, ist schon egal, die waren beide zuverlässig da, dann riß ein blau und weißes Anstaltshandtuch ich sorgfältig in Streifen, knotete sie aneinander, diese Streifen, band sie fest um meinen Hals.

> Und schließlich stieg ich auf den Schemel, knotete das Ende dieses selbstgebauten Strickes um das Fenstergitter, und dann sprang ich ab ins Ungewisse […]. (UMS, S. 46)

Beachtenswert ist auch, dass Ulrike hier im Präteritum spricht. Das Borgen des Strickes im Präsens, die Handlung nach dem Tod, wechselt vom Futur ins Präteritum, in dem auch der Selbstmord geschildert wird. Ihr Selbstmord ist inszeniert. Arbeit am eigenen Bild, an der eigenen Ikonographie und am eigenen Mythos. Das Wiederergreifen der Deutungshoheit über das Selbst: »An das Handtuch knüpft ich mich wie eine Perle in der Kette dieser vielen, die auch bereits tot sind, diesmal richt ich mich und richt mich nur nach mir, ist ja kein andrer da.« (UMS, S. 47) Was umso deutlicher in diesem Zusammenhang wird, ist, wie flexibel die Deutungsfigur Ulrike sich zu ihrem Handeln und auch zu ihrer Rezeption positionieren kann. Sie ist parteiisch, natürlich, in der Deutung ihres Lebens, ihres Wirkens, aber der Text legt dieses Parteiisch-Sein deutlich offen, schon durch die syntaktisch-zeitliche Struktur der Figurenrede. Damit nimmt er Ulrike aber nicht ihre Deutungsmacht, er relativiert einen Deutungskanon. Geschichte ist parteiisch, das zeigt dieses Geschichtstheater Jelineks. Und es zeigt sich nun die Stimme einer Täterin, einer Mörderin und Selbstmörderin und eben zentral auch einer Frau, die in ihrer Rede eine vielstimmige Historiographie versucht und reflektiert und so das Programm des Geschichtstheaters Elfriede Jelineks personifiziert.

3. Frau ohne Gewissen. Herrschermord als Genderfrage

Dass es Elfriede Jelinek, wie gesagt, nicht um die Nacherzählung oder Neudeutung eines historischen Ereignisses beziehungsweise einer Biographie historischer Personen geht, zeigt sich schon in der grundlegenden Figurenkonstruktion. Die Morph-Figuren,[48] zusammengesetzt aus Kassibern der RAF und

48 »Morphing, Überblenden, Überschreiben, Übermalen, Überzeichnung, Überlaufen. Morphing ist kein schönes Wort, aber in der Zusammensetzung ›gemorphte Figuren‹ […] ist es noch schlimmer. Mir scheint, dass es ein Wort ist, das sich, ähnlich wie die inzwischen etwas älter gewordene und damit abgelegte Bezeichnung ›Sprachflächen‹, dazu eignet, durch die Jelinek-Kommentare zu geistern und jenes Halbwissen zu versprühen, das jede weitergehende Auseinandersetzung meidet. Bezeichnungen wie morphing oder ›Sprachflächen‹ dienen dazu, dass der Betrieb sich versteht. Die Theatermacher signalisieren, dass sie ›alles richtig‹ gemacht haben und das Publikum bekundet, ›alles verstanden‹ zu haben. Wir wissen schon, wir kennen das doch: keine Psychologie, keine Charaktere, keine Handlung, keine Figuren, Dekonstruktion und Postdrama.« Haß, Morphing Schiller, S. 331.

Schillers Dialogen, halb Königinnen der Tudor-Zeit, halb Terroristinnen, wollen nicht ›entweder oder‹ sein, sondern beides. Es geht nicht um Maria Stuart oder um Ulrike Meinhof, sondern um Frauen, die Geschichte machen und die an ihrer ›Mythisierung‹ verzweifeln. Jelinek selbst sagt: »[D]iese Figuren sind ja nicht ›sie selbst‹, sondern, nein, auch nicht einfach die berühmten, mir inzwischen längst lästigen Sprachflächen, sondern Produkte von Ideologie.« (UMS, S. 9)[49] Damit verweigert sie einerseits die bisherige Rezeption ihrer Texte, indem sie die Sprachflächen ablehnt, aber entzieht ihre Figuren auch noch einmal deutlich dem Anspruch, der sich von Schiller her hier durchaus berechtigt formulieren lassen würde, ›ganze Menschen‹ zu zeigen. Bärbel Lücke fasst es so zusammen:

> Die Figuren sind, wie Zeit und Ort, Vermischungsfiguren: Es findet eine ästhetische Potenzierung der Fiktionalität statt, eine pathetische Überbietung der ›Charaktere‹, zugleich ihre ›Entkernung‹ in der Verdoppelung. Indem sie aber auch parodistisch-deklamatorische Sprechpuppen von Theorien sind, wird ihnen das Individuelle wieder genommen, d. h. eine Verminderung, gleichsam eine Logarithmisierung, findet statt […].[50]

Ortrud Gutjahr, die 2007 zusammen mit Studierenden und Kolleg:innen einen ganzen Forschungsband zum Stück herausgibt, spricht von der »Suchfigur Ulrike/Maria«.[51] Damit verortet sich dieses Theaterstück zwischen Tragödie und eigentlichem ›postdramatischen Theater‹. Die monologischen Prosa-Abschnitte sind bei genauem Hinschauen in Jamben und Trochäen als Versdrama verfasst.[52] Wie bei dem »Frauenquartett«, das im Zentrum des Dramas steht, das gar kein richtiges Quartett ist, weil ja nur zwei Frauen die Bühne betreten, im Schatten aber von vier ›Frauen, die Geschichte machten‹,[53] findet sich auch hier eine Art Guckkastenstruktur wieder: Das Versdrama, *das* deutsch-

49 Vgl. dazu auch Bärbel Lücke, Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von *Bambiland/Babel* über *Parsifal* (*Laß o Welt o Schreck laß nach*) (für Christoph Schlingensiefs *Area 7*) zum Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*, in: Elfriede Jelinek: »Ich will kein Theater«. Mediale Überschreitungen, hg. von Pia Janke, Wien 2007, S. 61–85, hier S. 79 f.

50 Bärbel Lücke, Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk, Paderborn 2008, S. 108. Lücke verweist an dieser Stelle auch auf ähnliche literarische Verfahren bei Novalis – eine überzeugende Verbindung postmoderner und romantischer Schreibweisen.

51 Ortrud Gutjahr, Im Echoraum der Stimmen. Elfriede Jelineks »Ulrike Maria Stuart«, in: TEXT+KRITIK 117 (2007), S. 19–30, hier S. 25.

52 Das schreibt Elfriede Jelinek auch selbst in ihrer Vorbemerkung (vgl. UMS, S. 9).

53 Ortrud Gutjahr, Königinnenstreit. Eine Annäherung an Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* und ein Blick auf Friedrich Schillers *Maria Stuart*, in: Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek, S. 19–35, hier S. 19.

sprachige Geschichtstheater, die Tragödie als Kulisse für das *Neue*, das Gegenwartstheater. Und diese Vermischfiguren sind eben beides, historisches Personal, und ›Produkte von Ideologie‹, sie sind reale Personen und Mythos, Ereignis und Historiographie. Sie sind untergeordnet in ihrer Mythisierung, von Männern – Schiller und Aust – festgehalten und bemühen sich doch verzweifelt darum, ›ganze Menschen‹ zu werden, streben nach der eigenen weiblichen Autorschaft – gerade Ulrike. Dabei scheitern sie vor allem an der gegenseitigen Feindseligkeit. Denn offenbar braucht es für einen ›ganzen Menschen‹ geglückte Kommunikation, gerade im Drama, wo allein im Dialog gehandelt wird. Aber aus den Schiller'schen Dialogen werden bei Jelinek monologische Manifeste.

Ungewöhnlich ist nämlich auch die Aufteilung der Redebeiträge: Ulrike hat im Drama die meisten und spricht insgesamt am längsten. 17 Mal ergreift sie das Wort, 64 Seiten Text sind es – eine große Herausforderung für jede Schauspielerin. Gudrun folgt mit 34 Seiten Text, weit weniger also, sie spricht nur sieben Mal. Den längsten Redebeitrag aber hat keine der beiden Frauen, sondern der »Engel egal«, hier: Andreas Baader, der »Kinderkönig« (er hat, wie die Frauen auch, mehrere Beinamen).[54] Er spricht knappe 19 zusammenhängende Seiten im zweiten Teilstück des Dramas. Da kann Ulrike nicht mithalten. Und auch Gudrun nicht; mit ihren etwa 17 Seiten ist sie dem »Kinderkönig« jedoch knapp auf den Fersen. Schon durch die quantitative Verteilung der Rede ergeben sich Hegemonien: Ein »Herr-Knecht-Verhältnis«,[55] das sich in *Ulrike Maria Stuart* in den Beziehungen der beiden Königinnen Gudrun und Ulrike untereinander sowie zum »Kinderkönig« Andreas Baader manifestiert. Ulrike redet in kürzeren Einheiten, die sich gegen den Schwall der Anklagen wehren, die nicht nur vom »Engel egal« und der Rivalin, sondern auch vom »Chor der Greise«, von den »Prinzen im Tower« und dem »Versprengten Engel« ihr entgegendrängen.[56] Sie reagiert und kann selbst kaum agieren.

Aber: In jeder einzelnen Redeeinheit geht es *um* Ulrike. Wenn es kein Reden miteinander gibt, dann nur ein Reden übereinander, genauer über die Morph-Figur Ulrike Maria. Die schärfste Kritik wird von den männlichen Kollektiven vorgebracht – und zwar sowohl von den »Prinzen im Tower«, die die beiden Töchter Ulrike Meinhofs zusammen mit einer Folgegeneration der RAF verkör-

54 Jirku, Weibliche Herrschaft im Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*, S. 62: »War der Dritte im Bunde, der Mann – Andreas Baader in Ulrike Maria Stuart als Baby stilisiert –, entmachtet, so ist er als ›versprengter Engel‹ und ›Engel egal‹ entkörperlicht und zum reinen Diskurs geworden.«

55 Lücke, Elfriede Jelinek, S. 106.

56 Es ist vielleicht nicht unerheblich zu erwähnen, dass, auch wenn Engel eigentlich geschlechtslos sind, die Jelinek'schen Engel immer deutlich männlich markiert sind.

pern (und eben auch ersetzen), als auch vom »Chor der Greise«, der Ulrike immer wieder mit Vulgarismen hinsichtlich ihrer Weiblichkeit und auch ihrer Skrupellosigkeit abwertet: Mit dem Satz »Das Weib hat kein Gewissen, und dieses, eure Mutter, hat erst recht keins« (UMS, S. 22), fallen verschiedene Verweise zusammen. Zum einen steckt in der Formulierung »Das Weib hat kein Gewissen« der Bezug zu Billy Wilders und Raymond Chandlers Film-Noir-Klassiker *Frau ohne Gewissen*, in dem Barbara Stanwyck eine der ikonischsten Femmes fatales der Filmgeschichte verkörpert. Gleichzeitig verweist dieser Filmtitel und damit auch der Satz aus *Ulrike Maria Stuart* auf die philosophischen Überlegungen Schopenhauers, der in seinem Essay *Über die Weiber* (der zu Anfang auf Schillers Gedicht *Würde der Frauen* verweist) auch über die Gewissenlosigkeit der Frau spricht: »Aus der selben Quelle ist es abzuleiten, daß die Weiber mehr Mitleid und daher mehr Menschenliebe und Teilnahme an Unglücklichen zeigen, als die Männer: hingegen aber im Punkte der Gerechtigkeit, Redlichkeit und Gewissenhaftigkeit, diesen nachstehn.«[57] Die Deutung der Greise ist die intertextuell wie philosophisch verankerte Stimme eines etablierten Patriarchats, das sich durch Pop- und Hochkultur als urteilende Stimme über das Weibliche stellt. So werden Gudrun und Ulrike von den männlichen Figuren immer wieder in ihrer Weiblichkeit als minderwertig verstanden.

Jelinek stellt Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof in ihrem Drama als weitere Opposition, nämlich als konkurrierende Konzepte der Weiblichkeit dar, die besonders deutlich sind in dem Bezug der Protagonistinnen auf Elizabeth Tudor einerseits und Maria Stuart andererseits. Elizabeth sei »als unmenschliche, vermännlichte Frau tradiert [worden], Maria Stuart als das unglückliche weibliche (aber schöne und verletzliche) Opfer«.[58] Das ist nun sicherlich eine einseitige Auslegung und auch für das Werk Schillers nur bedingt zutreffend: Schließlich ist es am Ende auch Marias Stolz, der sie sterben lässt – wäre ihr das Leben wichtiger gewesen als der Status und hätte sie auf den Thron ganz verzichtet, so hätte ihr Elisabeth den Kopf vielleicht gelassen (ohne mit diesem Gedanken, die Schuld dem Opfer zusprechen zu wollen). Und auch Ulrike Meinhof, wenngleich sie in den meisten historiographischen Forschungsbeiträgen, besonders bei Stefan Aust, besser davonkommt als ihre Gegenspielerin, ist doch wohl nicht primär als Opfer zu verstehen. Sympathieträgerin des Theaterstücks ist sie aber ganz gewiss, in Abgrenzung zur eitlen und machthungrigen Gudrun. Die

57 Arthur Schopenhauer, Über die Weiber [1851], in: Ders., Sämtliche Werke, Bd. V: Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften II, hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Frankfurt a. M. 1988, S. 719–735, hier S. 722.

58 Vgl. Jelinek, Zu »Ulrike Maria Stuart«, S. 15.

RAF-Terroristin als reines ›Mobbingopfer‹ umzusetzen, wäre hingegen bedenklich. Dagegen muss sich ein Publikum dank seines historiographischen Vorwissens sträuben. Möglich wäre es sicherlich. Doch würde *Ulrike Maria Stuart* in diesem Fall zu einer Rechtfertigung der Morde und Attentate durch die RAF ansetzen. Und so einfach funktioniert die Provokation bei Elfriede Jelinek nie. Sie stellt ein anderes Verbrechen als den Terrorismus in den Vordergrund. Dieser scheint ihr gänzlich unwichtig zu sein. Es geht um das Verhältnis der beiden Frauen (oder des Quartetts) – und da steht der Tod Ulrikes im Vordergrund: »Frauenmord entmenschlicht den Herrscher ganz besonders, auch wenn der Herrscher selbst weiblich ist.«[59] So werden die historischen Ereignisse und ihre literarische Adaption ausgelegt hinsichtlich der Rezeption von Genderrollen. Darum soll es in den sich anschließenden Seiten gehen.

4. Rivalinnen auf dem Literaturgeschichtstheater

> *Jedenfalls ist mir dieses Mobbing von Ulrike Meinhof durch die übrigen inhaftierten RAF-Mitglieder vor ihrem Tod ein absolutes Rätsel, denn Neid und Eifersucht einer Frau gegen ihre Rivalin in Bezug auf einen begehrten Mann (Lord Leicester/Baader) können in meinen Augen keine Rolle gespielt haben. Ich verstehe diese Frauen nicht, und ich verstehe nicht, was zwischen ihnen vorgegangen ist, ich könnte auch sagen: Ich verstehe nur Bahnhof.*[60]

Elizabeths Ruf habe laut Jelinek unter dem Mord an Maria nur so gelitten, weil es der Mord an einer anderen Frau war, die zwar eine Rivalin war, was aber nicht verhinderte, dass der Mord vordergründig als Gewalttat an einer Frau und nicht an einer politischen Antagonistin rezipiert wurde: als Frauenmord und nicht als eine Exekution einer Hochverräterin / eines Hochverräters, die in der Zeit üblich (vom Herrschenden sogar gefordert) und rechtmäßig gewesen wäre. Das Geschlecht der beiden Protagonistinnen überschattet also das Recht. Auf diesen Rechtsdiskurs gründet sich auch der Konflikt zwischen Ulrike und Gudrun:

> Regierte Recht, das wir uns selber vorgeschrieben haben und das ausschließlich für uns, die Gruppe, gilt, dann läg sie jetzt vor mir im Staub, dann wäre ich die Königin, das sag ich niemals laut. Doch ich ersticke nur an ihr, wie jeder an der Macht erstickt, für den sie nicht erreichbar ist. (UMS, S. 142)

59 Ebd.
60 Ebd., S. 16.

Ulrike sieht sich in einem Dilemma. Der Machthunger, der bei Gudrun deutlich erkennbar ist, findet sich auch bei ihr. Und dieses Streben nach Macht ist, wie schon bei Schiller für Maria Stuart, ihr Untergang. Doch eigentlich verabschiedet sich Jelinek hier fast von der Rivalität der zwei Frauen. Der Machtkampf der beiden ist letztlich nichts gegen den Kampf um weibliche Macht innerhalb des Patriarchats, wie es Jelinek im Gespräch mit Rike Winter beschrieben hatte.[61] Dass die Frauen, die politische Genossinnen sein müssten, weiblich solidarisch sich gegen patriarchale Machtstrukturen stellen könnten, Feindinnen werden, hat letztlich das wortwörtliche wie metaphorische Ersticken der Figur zur Folge: Auch nur einen dieser Kämpfe, dieser Kriege zu gewinnen, ist aussichtslos und so wird Ulrike zur Deserteurin. Der Terrorismus der RAF ist dann, konform mit der Ideologie der Terrorgruppe, Krieg gegen das System, dem sie sich widerrechtlich entzieht. Ein Vergehen, für das weithin die Todesstrafte galt. Da die Desertion bei Ulrike jedoch in Form eines Selbstmordes geschieht, bleibt die Bestrafung aus. Der Tod Ulrike Meinhofs wird so als Flucht bezeichnet, vor der RAF und vor einem Rechtssystem, in dem sie kein Recht hat. So sagt Ulrike zum Ende des Dramas über sich selbst:

> Ich bin wohl eine Deserteurin, sprechen wir es aus, wies ist, ich war mir dieser Flucht im Grunde nicht bewußt, bis ich am Grunde war. Die eine Flucht war nicht vor euch, sondern auch vor mir selber, ich war wohl eine elitäre Sau, ich kann es gar nicht anders nennen, was ich war und bin, ich wollte alles besser und aus mir heraus alleine wissen, statt auf euch zu hören, eine blöde intellektuelle Schnalle, ja, das war ich, ihr habt recht, ich kann nicht anders reden über mich, inzwischen glaub ich alles euch, auch meine hilflos rudernde Politisierung, die ins Nichts führt, ist gescheitert […]. (UMS, S. 132)

61 Elfriede Jelinek und Rike Winter, Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: Elfriede Jelinek. Dossier 2, hg. von Kurt Bartsch und Günther Höffer, Graz 1991, S. 9–20. Ulrike Haß sieht das übrigens anders: »Selbst wenn es um Macht ginge (Jelinek spricht indessen stets sehr viel genauer vom ›Thron‹), dann wäre doch zuerst zu fragen, um welche Macht es sich dabei handelte. So ist z. B. wie die oben dargestellte Lektüre der Streit-Szene zeigt, völlig unsicher, ob es den Schiller'schen Figuren um die Macht ging. Worum geht es den Wütenden, die ›außer sich und in sich niemals anzutreffen‹ sind? Wer oder was spricht, wenn sie sprechen? Welche Macht ist gemeint, wenn es heißt ›Die RAF oder der Tod, sonst gibt es nichts mehr.‹ (Jelinek 2007: 83). Weil die Inszenierung sich vor der Arbeit des Gedankens verschließt, unternimmt sie auch nicht den Versuch einer Klärung.« (Haß, Morphing Schiller, S. 340.) Da hier aber eben doch von Macht gesprochen wird, glaube ich, dass man den Streit um den Königsthron durchaus berechtigt auf einen Machtkonflikt hin auslegen kann.

Wer nicht Teil der RAF war, war Schwein. Das ›Schwein‹ gehört wohl mit zu den nachdrücklichsten Bezeichnungen, die die Mitglieder der RAF nutzten; in den Quellen findet man den Ausdruck vor allem bezogen auf die Polizei, aber auch auf die Politik, und die Konsument:innen, die im Bürgertum angesiedelt werden.[62] Ulrike bezeichnet sich selbst als »elitäre Sau«, damit als weiblich, wenn es im Kontrast zum zuvor genannten Schwein genannt wird, und als Vertreterin des Bürgertums, für das sie Gudrun immer wieder anklagt und aber auch in ihrer Weiblichkeit identifiziert. Damit ist Ulrike auch keine positive Figur eines löblichen Klassenkampfs mehr. Bärbel Lücke analysiert ihre Revolution als eine rein narzisstische: »Die Intellektuellen Meinhof und Ensslin werden bei Jelinek machthungrige und narzisstische Rivalinnen, die noch im Untergrund ihre (groß-)bürgerlichen Sehnsüchte ausleben.«[63] So wird Ulrike erstens als (desertierte) Soldatin, zweitens als (diffamiertes) Mitglied des Bürgertums und dann, drittens, als (auf das Körperliche reduzierte) Frau angerufen, wenn sie sich als »blöde intellektuelle Schnalle« bezeichnet. In dem Oxymoron von ›blöd‹ und ›intellektuell‹ steckt die Anklage, die sich auch aus den historiographischen Quellen heraus belegen lässt, dass es sich bei Ulrike eben nicht um eine Kämpferin an der Front handelt, sondern um eine, die ›immer nur spricht und nichts tut‹.[64] Mit der »Schnalle« reduziert sie sich, der Etymologie des Wortes folgend, wiederum auf ihr primäres Geschlechtsorgan. Das wiederum ist konform mit der Rhetorik, die aus den Briefen der RAF-Mitglieder bekannt ist, in denen Frauen ausschließlich als »Fotzen« bezeichnet werden. Nicht nur von Männern, angeführt von Andreas Baader, sondern auch unter sich und

62 Bereits 1970 druckt *Der Spiegel* Tonbandaufnahmen, die Ulrike Meinhof aufgenommen hatte, und in denen sie u. a. auch die Gewaltbereitschaft der RAF kommentierte: »Das ist ein Problem, und wir sagen, natürlich, die Bullen sind Schweine, wir sagen, der Typ in der Uniform ist ein Schwein, das ist kein Mensch, und so haben wir uns mit ihm auseinanderzusetzen. Das heißt, wir haben nicht mit ihm zu reden, und es ist falsch überhaupt mit diesen Leuten zu reden, und natürlich kann geschossen werden.« (N. A., »Natürlich kann geschossen werden«, in: Der Spiegel, 14.6.1970, https://www.spiegel.de/politik/natuerlich-kann-geschossen-werden-a-eeb9c6b2-0002-0001-0000-000044931157 (4.2.2022).) Dies wird auch bei Elfriede Jelinek in einem der frühen Monologe Ulrikes aufgegriffen, wiederum komisch verkehrt und auf den Rechtsdiskurs übertragen: »Das Schießen, es ist gutes Recht! Und natürlich darf geschossen werden! Es darf doch auch zurückgeschossen werden. Warum dann nicht als erster schießen?« (UMS, S. 30) Vgl. auch Aust, Baader-Meinhof-Komplex, S. 302.

63 Lücke, Elfriede Jelinek, S. 142.

64 Hier zeigt sich die Opposition der beiden Figuren Gudrun und Ulrike. Während Ulrike in ihren Monologen immer wieder das Schreiben behandelt, ist es in Gudruns großem Monolog zu Beginn des zweiten Teilstücks das Handeln, das im Mittelpunkt steht.

gegenseitig.[65] Hier wird also ein Diskurs von Macht und Machtlosigkeit zusammengeführt mit einem Weiblichkeitsbegriff, der sich in vulgärer Rhetorik auf den Körper bezieht.

Die Machtdebatte der beiden Königinnen wird noch befeuert von der urteilenden Stimme eines männlichen Kollektivs: Die »Prinzen im Tower« sind die ›Söhne‹ Ulrikes. Damit ersetzen sie die beiden Töchter der historischen Ulrike und sind zugleich Stellvertreter eines jungen Deutschlands, das fast unpolitisch, die ältere Generation – besonders auch die Frauen der 68er-Bewegung – um ihre politischen Ideale beneidet,[66] wobei dieser Neid durch die beißende Ironie, die typisch für Jelineks Werk ist, gebrochen wird: »Ach, wie gerne hätten wir die repressiven ideologischen Apparate selber noch erlebt.« (UMS, S. 42) Doch nicht nur beneidet das Kollektiv der Prinzen die Mutter um politische Angriffsflächen. Es setzt Ulrike gleichzeitig immer wieder in Konkurrenz zu Gudrun hinsichtlich ihrer Weiblichkeit (in der Rolle als Mutter) und ihrer Macht (in der Rolle als Königin): »Die Königin, nicht du, Mami, wir reden von der Königin persönlich« (UMS, S. 50). Doch steckt im Namen der Protagonistin nicht nur der Verweis auf Ulrike Meinhof und Maria Stuart, sondern als Drittes, zwischen den beiden, noch die fromme Unschuld in Person, Maria, als die sie auch direkt angesprochen wird:[67] Die Anspielung auf die Mutter Gottes äußert sich auch darin, dass anstatt ›Marias Sünden‹, was schon von Beginn an paradox ist, nun die ›Sünden Mariens‹ stehen, eine Formulierung, die im christlichen Diskurs verankert ist (vgl. UMS, S. 69). Von unbefleckter Empfängnis kann aber im Falle der Ulrike Maria keine Rede sein. Wenigstens wird sie, auch von sich selbst, das wurde oben bereits gezeigt, oft genug abfällig hinsichtlich ihres primären Geschlechtsorgans charakterisiert. Das Motiv der Beflecktheit oder der

65 Aust, Baader-Meinhof-Komplex, S. 204. Vgl. aber auch Patricia Melzer, Death in the Shape of a Young Girl. Women's Political Violence in the Red Army Faction, New York und London 2015, S. 271: »The term ›Fotze‹ or ›Votze‹/›cunt‹ to signify women, like ›Schwanz‹/›dick‹ to signify men, was liberally used in leftist political circles during the 1970s to signify a break with traditional outlooks. However, the terms, especially ›Votze‹, generally maintained their insulting connotation, including in the RAF's, especially Baader's, application of the word to women, and Meinhof and Ensslin preferred ›Tante‹ (aunt) as the more neutral term for women.«

66 Vgl. dazu aber auch Gutjahr: »In der Stimme der jungen Generation klingt aber auch Neid auf eine politische Position an, mit der gegenüber dem erklärten Feind Stellung genommen werden konnte.« (Gutjahr, Im Echoraum der Stimmen, S. 19.) Im Gefängnis wiederum lassen sich interessanterweise wieder Parallelen zum Königinnendrama aufstellen. Ulrike Meinhof und Irmgard Müller bezeichnet Baader dort als »Zofen«. Vgl. Aust, Baader-Meinhof-Komplex, S. 316 (in *Ulrike Maria Stuart* von den »Prinzen im Tower« aufgegriffen, S. 56).

67 Z. B.: »GUDRUN: […] Du bist jetzt ganz allein, Maria.« (UMS, S. 89)

verlorenen Unbeflecktheit dehnt sich aus dem sexuellen Kontext aus hinein in einen politischen: »GUDRUN: Du bist mit gar nichts wegzubringen, Schwester, für dich gibts kein Tipp-Ex, keinen Fleckentferner.« (UMS, S. 74) Ulrike wird von Gudrun, mit Rückverweis auf Andreas, den »Kinderkönig«, abgegrenzt von der Gruppe, die ihren Namen trägt, und zur Unterwerfung gedrängt: »Wir [Hans[68] und ›ich‹] sind die Führung, daran darf nun wirklich niemand zweifeln, nein, auch du nicht, du mußt uns als Führung endlich anerkennen, ganz egal, wie unsre Gruppe heißt, Hans sagt dir das jederzeit von sich aus ins Gesicht« (UMS, S. 89). Die politische Gruppe und die familiäre Rhetorik werden nicht genutzt, um Einheit zu vermitteln, sondern um Zwietracht zu säen. Bei Jelinek steht keine Gruppe mehr auf der Bühne, sondern zutiefst zerstrittene Einzelpersonen, die mühsam versuchen, sich vom Anderen abzugrenzen und Schuld von sich zu weisen. Das Ziel, das sie scheinbar alle haben, ist die Erniedrigung Ulrike Marias. Manchmal, wie oben, glaubt man, es sei sogar ihr eigenes Ziel. Und so müssen sich die Zuschauer:innen trotz der Ambivalenz der Figur am Ende dann doch mit der Terroristin verbünden – aus Mitleid. Sie wird sich erhängt haben. Das Urteil über die Geschichte wird eben nicht über historische Ereignisse, sondern über die gegenläufige Solidarisierung mit einer verlorenen Figur getätigt. Man vergisst dabei, wie verloren Gudrun selbst ist. Ihr erster Satz auf der Bühne ist kein Angriffsschrei, keine Verunglimpfung, sondern ein Ergebensein in das Schicksal der Geburt und der sozialen Determination: »Jetzt weiß ich nicht mal mehr, wer aus mir spricht. Bin ich die eine oder diese andre? Was bestimmt mir ist: Ich bin die Königin.« (UMS, S. 68) Sie ist Königin nicht aus Wahl, sondern aus Schicksal.

In der Rechts- und Unrechtsdebatte greift Jelinek insbesondere auf den Text Schillers zurück. Der Beginn »Regierte Recht« der zu Beginn des Kapitels zitierten Textpassage ist zum Beispiel aus dem Dritten Aufzug, Vierte Szene. Es ist diese Szene, die Jelinek zur Schlüsselszene für den Konflikt von Gudrun und Ulrike macht. Elisabeth kommt zum Schloss zu Fotheringbay, wo Maria gefangen gehalten wird. Sie trifft Maria im Garten. Diese ringt sich auch zu einem Fußfall, einer Geste der Unterwerfung, durch. Elisabeth triumphiert:

> Ihr seid an eurem Platz, Lady Maria!
> Und dankend preis' ich meines Gottes Gnade,
> Der nicht gewollt, daß ich zu euren Füßen
> So liegen sollte, wie ihr jetzt zu meinen.[69]

68 Bei »Hans« handelt es sich um den ersten Decknamen Andreas Baaders.

69 Friedrich Schiller, Maria Stuart [1801], in: Ders., Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Otto Dann u. a., Bd. 5: Dramen IV, hg. von Matthias Luserke, Frankfurt a. M. 1996, S. 9–148, hier S. 85.

Elisabeth ist also keine angenehme Gewinnerin. Eine weitere Kränkung ihres Stolzes will Maria nicht hinnehmen: »Es leben die Götter, die den Hochmut rächen.«[70] Maria kann nicht einmal, um ihr Leben zu retten, ihren Stolz aufgeben. Den behält sie bis zum Schluss, »von Zorn glühend, doch mit edler Würde«[71] steht sie vor Elisabeth. Wenn Ulrike Gudrun als Schnalle bezeichnet, so ist es kaum anders bei Schiller: »Nicht Ehrbahrkeit habt ihr von eurer Mutter / Geerbt, man weiß, um welcher Tugend willen / Anna von Boulen das Schafott bestiegen hat.«[72] ›Hurerei‹ hinter dem Rücken des Volkes wirft Maria der jungfräulichen Königin vor. Mit Lord Leicester, der bis dahin erfolgreich beide Frauen verführt und manipuliert hat. Er ist der eigentliche Macher und Machthaber hier. Die beiden Königinnen sind nur scheinbar in der Lage, zu handeln. Und so eskaliert der Streit und Maria besiegelt ihren Tod, indem sie die Geste der Unterwerfung zurücknimmt: »Regierte Recht, so läget Ihr vor mir / Im Staube jetzt, denn ich bin euer König.«[73] Euer König, nicht eure Königin. Herrschertum ist nur männlich zu denken. Das gilt für Schillers *Maria Stuart*, das zwei gescheiterte Königinnen zurücklässt, und es gilt für Jelineks Theaterstücke, in denen sie immer wieder aufführt, dass weibliche Machtstellungen im Patriarchat unmöglich sind: Eine richtige, auch handelnde Königin kann es also nicht geben. Sie muss männlich werden.

Stefanie Kaplan hat 2007 vom ›schöpferischen Verrat‹ Jelineks an der Lyrik Hölderlins gesprochen.[74] Und es wäre durchaus berechtigt, wenn man Jelineks *Ulrike Maria Stuart* als Fortführung in der Maria-Stuart-Schreibtradition von Schiller aus sehen möchte, ihr die Trivialisierung der Schiller-Vorlage vorzuwerfen. Es ist, als würde *Maria Stuart* aus dem Hoftheater in Weimar überführt in das Nachmittagsprogramm eines Privatsenders. Jelinek ist bei aller Intertextualität eben kein Epigonentum vorzuwerfen. Sie braucht Schiller, aber sie braucht ihn durch den popkulturellen Fleischwolf gedreht. Bärbel Lücke fasst dies passend zusammen:

> Es ist der schillersche apollinisch-schöne Schein moralischer Freiheit, den Jelinek zerschlägt, bis am Ende nur Dreck und Gestank übrig bleiben und eine sterbende »Ulrike Meinhof«-Figur, die den Kopf in die Schlinge legt und dabei zum Hamlet wird, der nur noch Schlaf und Tod ersehnt, ein pathetisches Sprechen, das dem Erhabenen den Garaus macht, denn es ist

70 Ebd.
71 Ebd., S. 88.
72 Ebd.
73 Ebd., S. 89.
74 Stefanie Kaplan, Jelineks schöpferischer Verrat an Hölderlin in *Wolken.Heim*, in: Sprache im technischen Zeitalter 45 (2007), S. 531–540.

> kein Gesang von Freiheit und moralischem Sieg, sondern ein nihilistischer Abgesang – auf Idealismus wie Ideologie, auf gesellschaftliche Träume und politische Utopien – ergreifend gerade in seiner sprachlichen Größe.[75]

Ulrike Maria Stuart zeigt also, wie aus Politik ein Persönlichkeitskampf wird. Das hatte auch Schillers Drama schon so aufgenommen. Eine Ideologie ist nicht möglich, nicht für Frauen, nicht für Männer, allen geht es nur um das Selbst. In diesem Narzissmus müssen sie scheitern, und zwar schon, weil ihnen das Selbstbewusstsein gänzlich fehlt.

5. Verruchte Versdramen: RAF im Schiller(-nden) Ton

Im Topos des Gerichts, auf den ich zuvor schon kurz eingegangen war, wird nicht nur durch den Bezug zu Schillers Poetik die Verbindung in die Theatergeschichte geschlagen, sondern auch ganz deutlich durch intertextuelle Verweise auf *Maria Stuart* und auf Schillers ›Schaubühnenrede‹. »Die Frau muß immer richten, ohne das Gesetz zu kennen« (UMS, S. 29). Bei Schiller heißt es:

> Das Richterschwert, womit der Mann sich ziert,
> Verhaßt ist's in der Frauen Hand. Die Welt
> Glaubt nicht an die Gerechtigkeit des Weibes,
> sobald ein Weib das Opfer wird.[76]

In diesem Gedanken des unrechten Richtens durch die Frau steckt der Grundgedanke des Stücks, der anfänglich schon erwähnt wurde. Richtet Elizabeth über Maria, ist es Frauenmord, und nicht die Entscheidung eines Herrschers. Jelinek spitzt dies zu, indem sie ihren Frauen die Kenntnis über das Gesetz gleich ganz abspricht, das Richten aber als unumgänglich für die Frau bezeichnet. Die beiden Frauen am Kopf der RAF *müssen* eben richten. Und so muss der Ort auch gar nicht wörtlich der Gerichtssaal sein, denn der Raum, in dem die Figuren agieren, ist einer, der »immer ein Gerichtssaal ist« (UMS, S. 43). Das Recht in diesem Gerichtssaal ist schon gesprochen, denn Ulrike ist bereits tot – und wenn sie einmal deutlich macht, wo sie sich am Zeitpunkt ihrer Rede aufhält, dann ist es Stammheim, das Gefängnis. Und der »Engel egal« greift am Ende des zweiten Teilstücks Schiller nochmals fast wörtlich auf:

> […] doch dieses Ritterschwert, von dem ich öfter sprach, nur mit verschiednen Worten, dieses Schwert, womit der Mann sich jetzt noch ziert – die

75 Lücke, Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion, S. 81.

76 Schon vorher ging es um diese Stelle: Schiller, Maria Stuart, S. 42.

> Frau ziert sich schon selber, mit sich selber –, verhaßt ists in der Frauen Hand für die normalen Menschen, aber nicht für uns, hier führt die Frau das Schwert des Wortes, und aus dem wird keine Pflugschar, aber nie! Sie redet und sie redet und sie redet, ja, ich rede, was war das noch gleich, was ich die ganze Zeit schon sagen wollte […]. (UMS, S. 109)

Die Waffe der Frau ist die Feder, nicht das Schwert, aus dem dann – die Friedensbewegung in der DDR aufgreifend – keine Pflugschar wird: Das Schreiben wird zum friedlichen Widerstand. Anstelle dies positiv zu bewerten, wird die Sprache dann aber in einer klischeehaften Wende der schwatzenden Frau (»sie redet und sie redet«), im Sinne eines Redens, das zu nichts führt, ihres kämpferischen Potentials beraubt und zum Selbstzweck: Reden um des Redens willen. Dieses Reden eignet sich der »Engel egal« dann an und vergisst, was er nun sagen wollte, womit es letztlich dem weiblichen Diskurs entzogen wird: Reden um des Redens willen – sie tun es alle! Andererseits ist es eben auch die Feder, die die Autorin wählt, um ihre Gedanken einem größeren Publikum kundzutun. Im Kontext des Schriftstellers ist es am Ende vielleicht doch die Feder, die das mächtigere Schwert ist, und jene, die ein wirkliches Schwert schwingen wollen, sind bestenfalls martialisch. Hier stellt sich auch poetologisch die Frage nach den Möglichkeiten eines politischen Sprachtheaters, wie Elfriede Jelinek es auch in den Essays *Sprech-Wut (ein Vorhaben)* und *Zu »Ulrike Maria Stuart«* konzipiert hat: Wie viel politische Aktion steckt in einem Text? Bleibt das politische Theater Selbstzweck, wird es Schwert oder Pflugschar?

Wie sehr das Theater Elfriede Jelineks die Tragödiengeschichte braucht, zeigt sich mit einem Blick auf die komplexe Sprache des Textes. Der Begriff ›postdramatisch‹, also ›nach dem Drama‹, ist meines Erachtens unpassend, weil *Ulrike Maria Stuart* als Literaturgeschichtstheater eben genau diese Dramentradition braucht, sie fortführt, sie erweitert: Von Shakespeares Königsdramen, aus denen hier ein Königinnendrama wird, über Schillers Geschichtsdrama zu diesem Literaturgeschichtstheater, das Gegenwartstendenzen des Theaters mit dem traditionellen Drama fusioniert. Im Text greift sie auf das auf Schiller (und Shakespeare) zurückweisende jambisch-trochäische Metrum und zum anderen auf den ruppigen Umgangston, den Jelinek sich aus den historiographischen Dokumenten zur RAF nimmt, zurück. Die Sprache realisiert hier nicht nur zwei poetologische Prinzipien: zum einen die rhythmisch gebundene Form des klassischen Dramas, zum anderen den teilweise vulgären, rhythmisch freieren Sprachgebrauch, den sich das Drama durchaus schon zu Shakespeares Zeiten, aber eben in seiner Radikalität erst im 20. Jahrhundert, aneignet. In diesen ›zwei Sprachen‹ werden auch die zwei historischen Figuren, Maria Stuart und Ulrike Meinhof, ›gemorpht‹.

Die kunstvolle Sprache von *Ulrike Maria Stuart* solle keineswegs »vornehm oder dichterisch sein« (UMS, S. 9), sagt die Autorin in ihrem Vorwort. Um die rhythmische Bindung der sprachlichen Form durchzuhalten, verändert die Autorin häufig die Satzstellung und weicht durch Inversionen von der alltagssprachlichen Syntax ab, wie zum Beispiel bei der Schilderung der Vorbereitungen zum Selbstmord: »dann riß ein blau und weißes Anstaltshandtuch ich sorgfältig in Streifen«. Die Versform des Dramas führt dazu, dass sich die Figurenrede in ihrer Form bereits den Vorbildern Schiller und Shakespeare annähert; gleichzeitig wird eine Archaisierung der Sprache vollzogen, die das Drama dann wiederum als Geschichtsdrama situiert. Denn die Geschehnisse des Deutschen Herbstes liegen noch nicht so lange zurück, dass sie selbstverständlich Stoff eines Geschichtsdramas sein könnten. So überträgt Jelinek durch die sprachliche Konstruktion des Dramas in ihrem Rückbezug auf die wohl bedeutendsten Autoren der Gattung das Geschichtsdrama in die Gegenwart und sichert sein Bestehen durch eben diesen Bezugspunkt neu.

Durch die Verwendung einer formell anachronistischen Sprache, sowohl literaturgeschichtlich als auch historiographisch, entsteht eine Diskrepanz zwischen den semantischen Einheiten des Dramas, den Figuren, dem, was auf der Bühne geschieht, und der, wie Jelinek es formuliert, eigentlich ›vornehmen Rede‹. In Anlehnung an Stefan Austs *Baader-Meinhof-Komplex* thematisiert Elfriede Jelinek die degradierenden Termini, mit denen Andreas Baader und später auch Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof Frauen bedachten. Der Sprachgebrauch in einer Dreieckskonstellation, in der zwei Frauen, wenn auch nicht die hegemoniale, so doch immerhin eine gesicherte stimmhafte Position hatten, ist erschreckend und abstoßend: »Von Frauen sprachen sie [die Mitglieder der RAF, A. L.] immer als ›Fotzen‹, Andreas Baader redete auch Gudrun Ensslin so an. Sie nannte ihn ›Baby‹.«[77] Dass Jelinek aus Andreas Baader den »Kinderkönig« macht, ist bei dieser Infantilisierung kaum verwunderlich. Dass sie Anstoß nimmt an dem Umgang mit den Frauen in der RAF, an einer Rhetorik, die auch schriftlich festgehalten wurde, umso weniger. Diese Rhetorik befeuerte und ermöglichte einen Konflikt, in dem Weiblichkeit, weibliche (körperliche wie geistige) Schwäche, immer wieder eine Rolle spielten, umso mehr, indem die Frauen diesen degradierenden Begriff gegenseitig aufeinander anwandten: »Aber Du bist natürlich 'ne liberale Fotze«, schreibt Ensslin in Stammheim an Meinhof.[78] Jelinek lässt ihre Ulrike zunächst kritisch und zugleich zutiefst ironisch über die Vulgarismen der RAF nachdenken: »doch sie liebte ihn gerade dafür, daß er

77 Aust, Baader-Meinhof-Komplex, S. 204.
78 Zit. nach ebd., S. 303.

sprachloß war, nur immer Fotze Fotze Fotze sagen, wie ein Automat, wenn man den Knopf drückt« (UMS, S. 35). Lächerlich ist sie doch, diese Lust am Vulgarismus. Andreas Baader wirkt in der Rezeption Jelineks durch die Stimme Ulrikes wie ein ungezogener Teenager, der Chauvinismus der RAF ist pubertäre Provokation. Besonders ist dabei aber noch etwas anderes: Wie rhythmisch diese Sprache ist, fällt sofort auf. Der Jambus zieht sich durch die Zeilen. Doch es ist gar nicht nötig, wie Jelinek ebenfalls in ihrem Vorwort fordert, die »Höhe« der Sprache »von der Regie« »konterkarieren« zu lassen (UMS, S. 9). Die ›Höhe der Sprache‹, die sich im Rhythmus begründet, wird bereits durch das Vokabular konterkariert. Dazu braucht es nicht den doch etwas plakativen Inszenierungsvorschlag Jelineks, »die Königinnen können über ihrer Kleidung etliche schmutzige, befleckte Unterhosen tragen, die sie sich runterreißen« (UMS, S. 9).[79]

Als letzter wichtiger Punkt sei noch der Zusammenhang zwischen Sprechen und Handeln beschrieben. In *Ulrike Maria Stuart* wird dieser Zusammenhang immer wieder thematisiert und dem Drama so, über seinen Bezug zu Fischer-Lichtes Performativitätsbegriff, ein metafiktionales Reflexionspotential eröffnet: »Jelineks Text selbst thematisiert die Performativität des Sprechaktes, indem permanent darauf verwiesen wird, dass Reden und Schreiben bei der RAF nicht zur Handlung wurde.«[80] Ulrike als Stimmrohr der RAF scheitert daran im Drama immer wieder. Zum einen ruft ihr Schreiben/Sprechen zur Handlung auf: zum (terroristischen, gewaltvollen) Widerstand gegen den Staat.[81] Zum anderen ist ihr Sprechen auch selbst Handlung. In der Sprache selbst liegt der Akt des Widerstands: »Für Ulrike ruft Sprechen/Schreiben nicht nur zur Aktion auf, sondern es ist zugleich Handlung. Sie bemüht sich, dass Sprechen/Schreiben und Verhalten zu Einem werden und sich decken.«[82] Dass der Sprache eine solche handlungstragende Bedeutung beigemessen wird, ist für das Drama, besonders das einer sich selbst so distinktiv politisch verortenden Autorin wie Elfriede Jelinek, besonders wichtig. Dem Dramentext selbst wird dadurch politisches Handeln zugesprochen: Er ist politische Tat. Umso mehr, wenn er sich so direkt mit der außertextuellen Wirklichkeit auseinandersetzt wie das Geschichtsdrama, wenn er eine so stark polarisierende Zeit wie die des Deutschen Herbstes durch seine literarische Rezeption in die Gegenwart überträgt.

79 Dieser Inszenierungsvorschlag im Vorwort ist jedoch einer der wenigen, aber umso deutlicheren, auktorial-externen Charakterisierungsvorschläge, die sie im Text vornimmt.

80 Gabriele Klein, Der entzogene Text. Performativität im zeitgenössischen Theater, in: Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek, S. 65–78, hier S. 72.

81 Jirku, Weibliche Herrschaft im Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*, S. 58.

82 Ebd.

Die Kritikpunkte an der außertextuellen Realität werden durch die Betonung der politischen Performativität der (literarischen) Sprache deutlich: Die Kritik richtet sich nicht so sehr an die RAF oder auch an die Politik der Zeit, sondern an ökonomische und patriarchale Machtstrukturen der außertextuellen Gegenwart und ihre Begründung in historiographischen Narrativen. Gleichzeitig ist sich der Text über die Grenzen seines politischen Potentials bewusst. Die Stagnation der Stadtguerilla wird immer wieder Ulrike zulasten gelegt, die eben mit dem Schreiben ihre Widerstandshandlung beendet sah. Wenn Gudrun also sagt »Sprechen reicht uns nicht« (UMS, S. 92) oder in der Inszenierung auf den bekannten Ausspruch Roman Herzogs »Wir haben kein Erkenntnisproblem, sondern ein Umsetzungsproblem«[83] verwiesen wird, dann wird genau auf das Ungenügen des politischen Sprechens, für das Ulrike steht, hingewiesen. Bei Jelinek ist es jedoch nicht mehr ein »Erkenntnisproblem«: Das »Sinnproblem« ist ein »Emanzipationsproblem« (UMS, S. 12). Die Handlungen, mit denen sich Ulrike ganz deutlich immer wieder in ihrer Rolle als Frau anruft, sind sprachliche, während die traditionell maskuline Handlung, die der Gewalt, eine ist, die Gudrun von ihr fordert, selbst aber an keiner Stelle des Dramas durchführt. Die einzig vollendete gewaltvolle Tat des Dramas ist der Selbstmord Ulrikes. Und selbst dieser vollzieht sich nur in der Sprache: Die handelnde Sprache, die den anderen nicht genügt, reflektiert nicht nur das Geschichtsdrama im Rahmen der eigenen politischen Handlung, sondern ist zugleich schwärzeste Satire. So sehr sich Jelinek vielleicht auch gegen eine »weibliche Sprache« sträubt, umso mehr reflektiert sie doch die Einschränkung einer weiblichen politischen, handelnden und deutenden Stimme im Kontext hegemonialer Männlichkeit.

Die Frau hat keinen Ort, heißt eine Publikation des Jelinek-Forschungsinstituts Wien aus dem Jahr 2012. Damit greift die Jelinek-Forschung einen in feministischen Untersuchungen der Soziologie, Kultur- und Literaturwissenschaft durchaus gängigen Topos der Ortlosigkeit der Frau auf.[84] Der Versuch, den Ort des Dramas *Ulrike Maria Stuart* zu beschreiben, scheitert kläglich. Da ist der Bühnenraum, der Kunstraum, in dem die Schauspieler:innen Figuren auf der Bühne zu verkörpern suchen. Aber der Raum des inneren Kommunikationssystems, der Ort, an dem sich die Figuren aufhalten, ist undefiniert. In der Forschung finden sich verschiedene Ideen zu diesem Ort, die auch in den In-

83 Das Zitat entstammt der sog. ›Ruckrede‹ aus dem Jahr 1997. Im Januar 2017 hat *Der Spiegel* sie noch einmal veröffentlicht: https://www.spiegel.de/politik/deutschland/roman-herzog-die-ruck-rede-im-wortlaut-a-1129316.html (4.10.2022).

84 Vgl. dazu v. a. die Forschung der französischen Psychoanalytikerin Lucy Irigaray, Das Geschlecht das nicht eins ist, Berlin 1979 und dies., Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts, Frankfurt a. M. 1980.

szenierungen unterschiedlich aufgefasst und umgesetzt werden.[85] Brigitte Jirku spricht vom Gefängnis, Stammheim also, als Handlungsort,[86] Inge Arteel nennt das Gericht, die neu errichtete Mehrzweckhalle vor den Pforten Stammheims,[87] möglich wäre auch das Jenseits, das für Ulrike Jüngste Gericht also, dem sie sich stellen muss, als Handlungsort zu verstehen, wegen der postmortalen Sprechsituation.

Jelinek greift damit die Tradition auf, dem Drama mit der Metapher des Weltgerichts zu begegnen, auf die auch Schiller in seiner Verteidigung der Schaubühne sich schon beziehen konnte. Damit ruft der Text eine grundlegende Poetik des Geschichtstheaters auf. Die drei Möglichkeiten des Ortes fallen bei Jelinek zusammen. Letztlich ist er Gericht über das Richten der Figuren, die sich gegenseitig richten und die auch konkret in historischen Ereignissen gerichtet wurden. Elizabeth spricht das Urteil über Maria – bei Schiller und historisch. Gudrun Ensslin verurteilt Ulrike Meinhof wegen mangelnden Engagements für die Sache. Ulrike Meinhof richtet sich selbst (hin) – so wenigstens die offizielle Berichterstattung – und beides während sie sich den Prozessen von Stammheim stellen: Das Richten endet mit dem Urteil. Der Text zeigt, dass die Bestrafung der RAF-Terrorist:innen schon lange vor dem Urteil beginnt, indem er die konkreten zeitlichen Abläufe immer wieder unterbricht. Dies ließe sich auch metaphorisch auf die Bedingungen des Geschichtstheaters hin auslegen. Das Urteil wird in das Geschehen, das historische Ereignis mit hineinprojiziert. Historiographie bestimmt unser Verständnis von Geschichte, indem sie sie ›macht‹. In dieser Funktion muss sie sich vor einer ›höheren Instanz‹ verantworten: dem Theater. Elfriede Jelineks Geschichtstheater ist nun sozusagen Weltgericht zweiter Ordnung. Das Geschichtstheater, als Teil einer Historiographie, wird dabei zu seinem eigenen Gegenstand und fällt damit in den Rahmen, den Ansgar Nünning ›historiographische Metafiktion‹ genannt hat.[88]

Ulrike bindet ihr Nachdenken über das Richten direkt an die Erfahrung der Isolationshaft (»Ich bin ganz isoliert.«, UMS, S. 34) sowie an Reflexionen des

85 Stemann verzichtet ganz auf ein Bühnenbild, lässt nur von Zeit zu Zeit die Gesichter der RAF-Terroristinnen Ensslin und Meinhof oder auch das Logo der RAF an die Wand projizieren. Pia Richter, die das Stück 2007 für die Münchner Kammerspiele inszeniert, nimmt die »Prinzen im Tower« beim Wort und stellt eine Hüpfburg, mit Burgtürmen und allem, auf die Bühne, auf der sie die Prinzen im Doppeltes-Lottchen-Kostüm auf und ab springen lässt.

86 Jirku, Weibliche Herrschaft im Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*, S. 52.

87 Vgl. dazu auch Arteel, Der Tod und das Mädchen I–V; Körper und Frau; Ulrike Maria Stuart; Über Tiere; Schatten (Eurydike sagt); Die Straße; Die Stadt; Der Überfall, S. 180.

88 Nünning, Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion.

postmortalen Gesehenwerdens – und dies nicht nur von Presse, Öffentlichkeit, Ärzt:innen und Gesetzeshüter:innen, sondern auch von Königin Gudrun: »Wo seid ihr? In der Nachbarzelle? Unter meiner, ober meiner gilt nicht, über meiner unter meiner sieht man nichts! Sprecht mit mir, flachst wenigstens mit mir am Fenster, Königin« (UMS, S. 37 f.). Ulrike will gesehen werden, fordert das Gerichtetwerden förmlich ein und nimmt Gudrun doch letztendlich die Macht, über sie zu richten, indem sie sich selbst das Leben nimmt. Das Gericht hat am Ende nichts getan. Das Richten läuft ins Leere. So zeigt das Drama letztlich doch nur, dass kein finaler Richtspruch über die Figuren verhängt werden kann. Auch nicht über ihre historischen Vorbilder. Gerichtet wird am ehesten noch über eine Historiographie, die dazu tendiert, Geschehnisse zu vereindeutigen und zu vereinfachen. Das tut das Drama, indem es sich und die Deutungsvorschläge, die es macht, immer wieder relativiert. Und das tut es, indem es sich mit den Vorgängerdramen, mit Schiller besonders, auseinandersetzt, die eben auch einen dominanten Teil zur Geschichtsrezeption beigetragen haben. *Ulrike Maria Stuart* will die Historiographie relativieren und gleichzeitig fordert es durch seine Beschaffenheit als Geschichtsdrama ein Weiterschreiben historiographischer Fiktion, das aber nicht länger die hegemonialen Deutungsperspektiven bestätigen, sondern alternative aufrufen soll. So ist es bei Jelinek die Stimme der Frau, die einen neuen Deutungsraum eröffnet.

Das Gericht zieht sich als Topos durch das gesamte Stück. Besonders Gudrun und Ulrike scheuen nicht davor, sich gegenseitig schuldig zu erklären, für das Versagen der RAF, für das Versagen der eigenen Weiblichkeit, für die eigene Gefangennahme, für die des anderen. Und dann sind da noch die Engel. Der »Engel egal«, der Andreas Baader ist, und der »Engel aus Amerika«, die ebenfalls richten. Bärbel Lücke sieht im Baader-Engel eine Personifikation des Benjamin'schen Engels der Geschichte:

> Baader tritt in Verballhornung des benjaminschen Engels der Geschichte als grausig-komische Vermischungsfigur auf, ein (Todes-)*Engel Egal*, dem es eben total egal ist, wen die Bombe trifft, wenn sie nur seinem zynisch angemaßten und ideologisch angepassten Macht- und Größenphantasmen dient.[89]

Damit ist auch das zu Beginn angeführte Thema, das Sprechen über das historische Urteil, im Text figural umgesetzt. Baader wird zur Allegorie der Geschichte, die aber wegen des ›morphings‹[90] schon an sich fragwürdig ist: als

89 Lücke, Elfriede Jelinek, S. 142. Herv. im Orig.
90 Vgl. Haß, Morphing Schiller.

chauvinistisch-terroristische Figur. Über die Geschichte selbst spricht *Ulrike Maria Stuart* damit ein pessimistisches Urteil.

Doch ihren Figuren und den historischen Personen, auf die sie sich beziehen, diesen verweigert der Text ein eindeutiges Urteil. Der »Chor der Greise« und die »Prinzen im Tower«, die die vorherige und nachfolgende Generationen verkörpern sollen: Sie sprechen Schuld. Dabei widersprechen sie sich, entlarven eigene Aussagen als chauvinistisch, von Vorurteilen diktiert, werden von den Angeklagten widerlegt. Diese, das konnte oben gezeigt werden, sind aber selbst nicht ohne Widerspruch. So bleibt dann das historische Urteil, das von den Greisen, den Prinzen und dem »Engel egal« immer wieder gesprochen wird, ambivalent. Elfriede Jelinek sagt: »Ich lasse die Bühnenfiguren an meiner Richterstatt etwas durch sich selbst verstehen, das ich nicht verstehe.«[91] Was sie aber versteht, ist, wie Machtdiskurse in ein historisches Urteil eingreifen. *Ulrike Maria Stuart* gehört in diesem Urteilen über Historiographie und nicht über historische Ereignisse zu einer besonderen Form des Geschichtstheaters: dem metahistorischen Theater.

91 Jelinek, Zu »Ulrike Maria Stuart«, S. 18.

DIE LITERATUR UND IHRE MEDIEN:
THEATER UND ARCHIV

Kai Bremer

Präsenz und Permanenz
Forschungsperspektiven für das Verhältnis von Theater und Archiv

Theater und Archiv sind zwei Institutionen, die unterschiedlich strukturiert sind und die sich durch ein grundlegend differentes Verhältnis zur Zeit auszeichnen. Zwar gibt es an Theatern Hausarchive, die nicht nur die Verwaltungsunterlagen, sondern auch die künstlerische Entwicklung des Hauses versuchen zu dokumentieren.[1] Die Bestände der Theaterarchive können sodann in ausgewählten Fällen Eingang in Akademie- und Literaturarchive finden. Auch existieren an einigen theaterwissenschaftlichen Instituten Sammlungen, die Archivalien von Theatern und einzelnen Theaterkünstlern wie Regisseurinnen und Regisseuren, Schauspielerinnen und Schauspielern oder Bühnenbildnerinnen und Bühnenbildern sammeln.[2] Trotzdem ist das Verhältnis von Theater und Archiv kontingent, weil die Frage, welche Theaterartefakte schließlich tatsächlich archiviert werden, nicht systematisch geklärt ist und grundlegend vom Verständnis für die künstlerischen Produktionsprozesse des Theaters abhängig ist – und dieses Verständnis zählt verständlicherweise nicht zu den Kernkompetenzen archivalischer Arbeit.

Das daraus resultierende Spannungsverhältnis hängt damit zusammen, dass das Ergebnis der künstlerischen Theaterarbeit auf den Moment zielt und in der Regel einkalkuliert, dass das Theaterereignis zeitlich begrenzt ist. Was archiviert werden kann, sind also lediglich Zeugnisse, die einzelne Aspekte eines Theater-

1 Das Potenzial solcher Theaterarchive für die Forschung ebenso wie deren faktisch prekären Status zeigt der Beitrag von Hannah Speicher im vorliegenden Jahrbuch am Beispiel des Archivs des Deutschen Theaters Berlin; vgl. Hannah Speicher, Das Wissen der Institution erschließen: Ein Bericht aus dem Hausarchiv des Deutschen Theaters in Berlin, im vorliegenden Jahrbuch S. 417–428.

2 Der Beitrag von Peter W. Marx über ausgewählte Schiller-Inszenierungen im 20. Jahrhundert im vorliegenden Jahrbuch baut auf den Materialien der theatergeschichtlichen Sammlung der Universität Köln auf und zeigt, welche Bedeutung die Auseinandersetzung mit den Artefakten der untersuchten Inszenierungen für das Verständnis der Schiller-Rezeption haben kann; vgl. Peter W. Marx, Schiller auf der Bühne: Spektakel, »sweet memory« oder Zitatenschatz? Überlegungen zum Verhältnis von Archiv und Theater, im vorliegenden Jahrbuch S. 345–372.

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-011 | CC BY-NC-SA 4.0

abends aus bestimmten Perspektiven dokumentieren – Skizzen oder Fotos von Bühnenbildern, Videoaufzeichnungen, Theaterkritiken, Regie- oder Soufflierbücher.[3] Als Ereignis lässt sich der Theaterabend hingegen nicht archivieren. Der Zugriff auf die Zeit unterscheidet Theater und Archiv also fundamental, weil jenes auf Präsenz, dieses auf Permanenz zielt.

Es ist selbstredend aber nicht nur das Archiv, das ein Verständnis vom Theater haben muss, sondern zumal auch seine Nutzerinnen und Nutzer. Das zeigt sich in der literaturwissenschaftlichen Forschung immer wieder. So wird beispielsweise die Frage, welche konkrete Theatererfahrung hinter einem Drama oder einer Reflexion über das Theater steht, weiterhin vielfach nicht gestellt, sodass deren historische Signatur bemerkenswert oft unberücksichtigt bleibt.[4] Mit dieser Frage gerät auch die Bedeutung des Theaters für die schriftstellerische Praxis in den Blick. So zeigt das in Marbach beheimatete Suhrkamp-Archiv, wie wesentlich die Dramatik für das frühe Verlagsprogramm war.[5] Dieser Umstand führt gleichzeitig aber auch eine Art blinden Fleck in aktuellen praxeologischen Forschungen und denen zum Nachlassbewusstsein moderner Autorinnen und Autoren vor:[6] Theaterpraxis wird in neueren Forschungen kaum einmal berücksichtigt. Neuere überzeugende Studien etwa zum Verhältnis von Autor und Lektor haben die Kenntnis über die literarische Schreibpraxis insgesamt zwar

3 Die Bedeutung von Regie- und Soufflierbüchern für die Forschung veranschaulicht im vorliegenden Jahrbuch der Beitrag von Thomas Wortmann über das Mannheimer Soufflierbuch von Schillers *Kabale und Liebe* aus dem Jahr 1784; vgl. Thomas Wortmann, Dokumentation und Produktion. Zum Konnex von Theater und Archiv am Beispiel des Mannheimer Nationaltheaters um 1800 und den Bühnenfassungen von Schillers *Kabale und Liebe* (1784/1800), im vorliegenden Jahrbuch S. 311–328. Vgl. auch: Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart, hg. von Martin Schneider, Göttingen 2021.

4 Dieser Frage wenden sich im vorliegenden Jahrbuch gleich zwei Artikel zu: Denise Schlichting rekonstruiert mittels ausgewählter Archivalien die Theatererfahrung Justus Mösers, die dieser während seines Aufenthalts in London gesammelt hat, und perspektiviert diese vor dem Hintergrund seiner Pläne einer Neuauflage seines einflussreichen Essays *Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen*; vgl. Denise Schlichting, Harlekin »bei dem Grabe der Mrs Pritchard«: Der Einfluss des Londoner Theaters auf Justus Möser, im vorliegenden Jahrbuch S. 329–344. Caroline Jessen wirft die Frage auf, welche Theaterkenntnisse Peter Szondi hatte, als er seine *Theorie des modernen Dramas* verfasste; vgl. Caroline Jessen, Theaterarbeiten. Suhrkamp, Szondi und das Zürcher Schauspielhaus, im vorliegenden Jahrbuch S. 381–400.

5 Vgl. dazu den Beitrag von Jan Bürger, Keine Bücher ohne Bühne. Zur Bedeutung des Theaters für die Anfänge des Suhrkamp Verlags, im vorliegenden Jahrbuch S. 373–380.

6 Vgl. Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000, hg. von Kai Sina und Carlos Spoerhase, Göttingen 2017.

substantiell ergänzt.[7] Doch sind die Schreibprozesse von Dramatikerinnen und Dramatikern im Unterschied zu Autorinnen und Autoren, die primär Prosa oder Lyrik verfassen, bisher kaum erforscht. So dominiert weiterhin ein Bild vom Theaterautor, das nahelegt, dass der Schreibprozess abgeschlossen ist, bevor die Inszenierungsphase beginnt. Der Umstand, dass vielfach die Theatertexte erst im Anschluss an die Premiere fertiggestellt werden und dementsprechend die Aufführung in ihnen Spuren hinterlassen hat, wenn nicht gar durch sie dokumentiert wird, ist bisher kaum erforscht. Archivbestände darauf hin zu untersuchen, würde sehr wahrscheinlich bestehende Autorschaftskonzeptionen ebenso wie gegenwärtige Debatten um die Frage, was ein Drama kennzeichnet,[8] erheblich ausdifferenzieren. Das gilt analog für die Forschungen zu Werkgenese und -politik.[9] Theaterautorinnen und -autoren wurden in diesen Forschungen bisher kaum berücksichtigt, so dass die Erschließung und anschließende Erforschung von Nachlässen, in denen Theatertexte bedeutend sind, versprechen, das bestehende Verständnis von Werkgenese und -politik auszudifferenzieren.[10]

Angesichts dieser knappen Hinweise können die folgenden Beiträge des vorliegenden Schwerpunkts im *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* selbstverständlich kaum mehr als erste Schlaglichter auf das Verhältnis von Theater und Archiv werfen. Gleichwohl zeichnen sich aktuell zwei zentrale Forschungsperspektiven ab, die sich aus den vorliegenden Beiträgen ergeben.

Zum einen muss das Schreiben für das Theater sowohl in künstlerischer als auch praxeologischer Hinsicht stärker als Forschungsfeld profiliert werden. Nicht zuletzt die Betonung von postdramatischen Produktionszusammenhän-

7 Vgl. Ines Barner, Von anderer Hand. Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor, Göttingen 2021.

8 Vgl. dazu Kai Bremer, Postskriptum Peter Szondi. Theorie des Dramas seit 1956, Bielefeld 2017, S. 23–35; Lily Tonger-Erk, Das Drama als intermedialer Text. Eine systematische Skizze zur Funktion des Nebentextes, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Lingusitsik 48 (2018), S. 421–444; Simon Hansen, Nach der Postdramatik. Narrativierendes Text-Theater bei Wolfram Lotz und Roland Schimmelpfennig, Bielefeld 2021, S. 13–49.

9 Grundlegend Steffen Martus, Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George, Berlin und New York 2007; Carlos Spoerhase, Was ist ein Werk?, in: Scientia poetica 11 (2007), S. 276–344.

10 Erste Ansätze dazu im vorliegenden Jahrbuch bei Norbert Otte Eke, Das »Glück der Toten«. Werkwerdung bei Heiner Müller, im vorliegenden Jahrbuch S. 401–416; vgl. auch Kai Bremer, Müllers Intentionen. Textuelle und theatrale Archäologie am Beispiel von *Der Lohndrücker*, in: Theatrographie – Heiner Müllers Theater der Schrift, hg. von Günther Heeg, Berlin 2009, S. 35–48.

gen am Theater insbesondere durch Teile der Theaterwissenschaft haben dazu geführt, dass der weiterhin bestehende grundlegende Zusammenhang zwischen der schriftstellerischen Produktion und der Inszenierung von Theatertexten in den letzten Jahrzehnten von der Forschung zu wenig berücksichtigt wurde.[11] Wohl deswegen berücksichtigen sowohl Literatur- als auch Theaterwissenschaft aktuell viel zu wenig das In- und Miteinander von Drama und Inszenierung, den der Blick ins Archiv freizulegen vermag.

Zum anderen gilt es, die Bedeutung des Theaters für Literaturverlage grundlegend zu erschließen. Bedeutende Verlage bauen bis zum Ende des 20. Jahrhunderts ihre Theaterabteilungen immer entschiedener aus. Auch entstehen reine Bühnenverlage und solche, für die das Theater der wichtigste Absatzmarkt ist. Das literaturwissenschaftliche Verständnis von Literaturverlagen ist weiterhin vom Medium Buch geprägt. Die zukünftige Erforschung von Verlagsarchiven kann das Bewusstsein dafür schärfen, dass nicht erst mit der digitalen Revolution die Alleinstellung des Buches im Verlagswesen in Fluss geriet, sondern dass die Verlage überall dort, wo sie mit der Institution Theater kooperierten, Anforderungen gerecht werden mussten, die anderen Bedingungen unterlagen als der am Einzelleser orientierte Buchmarkt. Schließlich kennzeichnet das spannungsreiche Verhältnis von Präsenz und Permanenz auch die literarische Produktion – zumindest immer dann, wenn die Autorin oder der Autor nicht nur für den Buchmarkt, sondern auch für das Theater schreibt.

11 Bezeichnenderweise wird in der neusten, an sich grundlegenden Studie zum literarischen Schreiben von Carolin Amlinger (Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit, Frankfurt a. M. 2021) so gut wie gar nicht berücksichtigt, dass das Schreiben für das Theater an Institutionen wie dem Deutschen Literaturinstitut Leipzig zentraler Bestandteil des Curriculums ist und dass das Theater ein wichtiger Auftraggeber für junge Autorinnen und Autoren darstellt.

THOMAS WORTMANN

DOKUMENTATION UND PRODUKTION
ZUM KONNEX VON THEATER UND ARCHIV AM BEISPIEL DES MANNHEIMER NATIONALTHEATERS UM 1800 UND DEN BÜHNENFASSUNGEN VON SCHILLERS *KABALE UND LIEBE* (1784/1800)

Als Institutionen haben das Theater und das Archiv vollkommen unterschiedliche Ausrichtungen. Die Bühne, das hat die performativitätstheoretisch ausgerichtete theaterwissenschaftliche Forschung der letzten zwanzig Jahre mit großer Verve betont, setzt auf den singulären Moment: die Ereignishaftigkeit der Aufführung, die Ko-Präsenz der auf der Bühne Agierenden und des Publikums, die Einmaligkeit und die Flüchtigkeit der theatralen Erfahrung.[1] Das Archiv hingegen widmet sich genau dem Gegenteil: Mit der Sammlung und Erschließung materialer Zeugnisse zielt es auf die Bewahrung und die Erinnerung, mithin auf die Dauer und nicht den Moment. Die Simultanität von Produktion und Rezeption, durch die sich das Theater gegenüber anderen Kunstformen auszeichnet,[2] ist im Archiv, in dem das theatrale Ereignis nur mittelbar rekonstruiert werden kann, radikal entkoppelt.

Diese auf die Differenzierung zielende Gegenüberstellung der beiden Institutionen, das war der Ausgangspunkt des Workshops, auf dessen Grundlage die

1 Vgl. grundlegend für diesen performativitätstheoretischen *turn:* Richard Schechner, Performance Theory, New York 2003. Für die deutsche Theaterwissenschaft besonders einflussreich waren die Arbeiten von Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2004 und Hans-Thies Lehmann, Postdramatisches Theater, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 2011.

2 Im Epilog seines Essays zum postdramatischen Theater geht Lehmann auf den Status und die gesellschaftliche Relevanz von Theater in der Gegenwart ein: »Politisch wird Theater kaum mehr durch die direkte Thematisierung des Politischen, sondern durch den impliziten Gehalt seiner *Darstellungsweise*. […] Theater stellt, nicht als These, sondern als Praxis, exemplarisch eine Verknüpfung des Heterogenen dar, die die Utopien eines ›anderen Lebens‹ symbolisiert: geistige, künstlerische und körperliche Arbeit, individuelle und kollektive Tätigkeiten sind hier vermittelt. So kann es eine widerständige Praxisform schon darin behaupten, daß es die Verdinglichung von Handlungen und Arbeiten zu Produkten, Objekten und Informationen auflöst. Indem Theater seinen Ereignischarakter forciert, manifestiert es die Seele des toten Produkts, die lebendige künstlerische Arbeit, für die alles unvorhersehbar und morgen zu erfinden bleibt. Theater ist also der Verfassung seiner *Praxis* nach virtuell politisch.« Lehmann, Postdramatisches Theater, S. 456 f. Herv. im Orig.

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-012

folgenden Überlegungen entstanden sind, verkennt die vielfachen Wechselbezüge zwischen beiden Institutionen.[3] Denn das Theater ist gleich in mehrfacher Hinsicht auf Erinnerung und Überlieferung, mithin auf die Bewahrung des Ereignisses über den Moment hinaus und damit auf Prozesse der Archivierung angewiesen. Um einige Beispiele zu nennen: Intramediale Verweise auf andere Inszenierungen sind – ob affirmativ oder distanzierend – für viele Theaterarbeiten zentral. Dieses Aufrufen von älterer, jüngerer und jüngster Theatergeschichte, die Anspielungen und Bezugnahmen auf andere Inszenierungen und ästhetische Traditionslinien (etwa im Hinblick auf eine ›Handschrift‹ der Regie, auf Schauspielstile und Rolleninterpretationen, ganz allgemein auf Ikonografien des Theaters) sind nicht nur auf die individuelle Erinnerung angewiesen, sondern auch auf ein durch Strategien der Archivierung vermitteltes, kollektives Wissen um diese Traditionslinien.[4] Versteht man den Begriff des Archivs weniger metaphorisch (als ein gemeinsames ›Gedächtnis‹ der das theatrale Ereignis Produzierenden und Rezipierenden), sondern im engeren Sinne, so rücken die Materialien in den Blick, die im Kontext einer Inszenierung entstehen, die für deren Realisierung und zum Teil auch für die Wiederaufnahme von Inszenierungen von Bedeutung sind. Dazu zählen Regiebücher und Probenprotokolle, Korrespondenzen, dramaturgische Materialsammlungen, Kostüm- und Requisitenlisten, Bühnenskizzen, Aufzeichnungen der technischen Einrichtung etc.[5] Und schließlich ist das Theater nicht nur künstlerisches Medium, sondern auch eine (öffentliche) Institution, für deren Organisation es eines Verwaltungsprozesses bedarf, der wiederum Dokumente produziert (Verträge, Korrespondenzen, Protokolle) und auf deren Erhaltung und Archivierung angewiesen ist.

3 Vgl. dazu den einführenden Beitrag von Kai Bremer zum vorliegenden Schwerpunkt.

4 Vgl. dazu im vorliegenden Jahrbuch den Beitrag von Peter W. Marx zur Inszenierung von Schiller-Texten im 20. Jahrhunderts sowie von Denise Schlichting zur Rezeption des englischen Theaters in den Schriften Justus Mösers.

5 Diese materiale Seite des Theaters hat in den letzten Jahren – u.a. im Kontext der Digital Humanities – größere Aufmerksamkeit erhalten. Vgl. dazu Klaus Gerlach, Die Möglichkeit der Rekonstruktion von Aufführungen des Berliner Nationaltheaters auf der Grundlage von Ifflands dramaturgischem und administrativem Archiv, in: Aufführung und Edition, hg. von Thomas Betzwieser und Markus Schneider, Berlin und Boston 2019, S. 99–109; Jürgen Neubacher, Die Aufführungsmaterialien des Hamburger Stadttheaters, in: Bühne und Bürgertum: Das Hamburger Stadttheater (1770–1850), hg. von Bernhard Jahn und Claudia Maurer Zenck, Frankfurt a.M. u.a. 2016, S. 23–36; Nora Probst und Vito Pinto, Re-Collecting Theatre History. Theaterhistoriografische Nachlassforschung mit Verfahren der Digital Humanities, in: Neue Methoden der Theaterwissenschaft. Übertragung und/oder/als Methode, hg. von Benjamin Wihstutz und Benjamin Hoesch, Bielefeld 2020, S. 157–180.

Schon diese kursorischen Überlegungen zeigen: Das Verhältnis von Ereignis und Erinnerung, von Theater und Archiv ist komplexer, als es auf den ersten Blick scheint. In einer kleinen historischen Fallstudie soll dieser Zusammenhang am Beispiel des Mannheimer Nationaltheaters um 1800 sowie im Hinblick auf die Bühnenfassung von Schillers *Kabale und Liebe* erörtert werden. Zu zeigen sein wird, dass bereits in den Gründungsjahren dieser Institution, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu den wichtigsten Bühnen im deutschsprachigen Raum zählte, Theater und Archiv konsequent zusammengedacht wurden – und das in zweifacher Hinsicht: Erstens ging es um die Dokumentation der Arbeit im Theater und am Theater als Kunstform, zweitens bildete das Archiv des Nationaltheaters die Grundlage der künstlerischen und ökonomischen Organisation der alltäglichen Theaterpraxis.

Theaterpraxis und Archiv

Die Gründung der Mannheimer Bühne durch den Kurfürsten Carl Theodor im Jahr 1777 erfolgte im Kontext der Nationaltheaterbewegung des 18. Jahrhunderts.[6] Wie vergleichbare Theaterprojekte, die ab der Mitte des Jahrhunderts – etwa in Hamburg, Gotha, Leipzig oder Wien – entstanden, war auch die Bühne inmitten der Mannheimer Quadrate der Etablierung einer deutschsprachigen Dramatik respektive der Durchsetzung einer deutschsprachigen Theaterkunst verpflichtet. Sie zielte auf die Nobilitierung des Theaters als Kunstform.[7] Neben diesem ›nationalen‹ Bezug ist für die Mannheimer Bühne die lokale Kontextualisierung relevant. Das Nationaltheater reiht sich ein in

6 Als Forschungsbeitrag ist dazu immer noch maßgeblich: Ute Daniel, Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995, S. 180–269.

7 Einen konzisen Überblick dazu liefern: Andreas Kotte, Theatergeschichte. Eine Einführung, Köln u. a. 2013, S. 263–318 sowie Erika Fischer-Lichte, Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 1, 3. Aufl., Tübingen und Basel 2010, S. 283–387. Im Hinblick auf den Zusammenhang von Theater, Schauspielkunst und Aufklärung ist von besonderem Interesse: Beate Hocholdinger-Reiter, Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung, Göttingen 2014. Für eine Einordnung der Mannheimer Bühne in den Kontext der Idee des ›Nationaltheaters‹ und im Hinblick auf die Verbürgerlichung der Bühne vgl. Thomas Wortmann, Kreative Netzwerke, Theater als moralische Anstalt und Kultur als Konjunkturmaßnahme: ›Mannheimer Anfänge‹, in: Mannheimer Anfänge. Beiträge zu den Gründungsjahren des Nationaltheaters Mannheim 1777–1820, hg. von dems. unter Mitarbeit von Annika Frank und Katja Holweck, Göttingen 2017, S. 7–41, hier S. 12 f. und S. 26–30.

eine Vielzahl anderer Institutionen zur Förderung von Wissenschaft und Kunst, die in der kurfürstlichen Residenzstadt seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gegründet wurden.[8] Dazu zählen beispielsweise die Mannheimer Hofkapelle, die Kurpfälzische Akademie der Wissenschaften (1763), die Zeichnungsakademie mit dem berühmten Antikensaal (1769) sowie, im engeren Sinne auf die Pflege der deutschen Sprache und Kultur bezogen, die Gründung der Kurfürstlichen Deutschen Gesellschaft (1775), die sich, wie es im Stiftungsbrief heißt, der »gemeinschaftliche[n] Bearbeitung der teutschen Sprache«[9] widmen sollte.

Wie eng sich der Bezug zwischen dieser Gesellschaft und dem nur zwei Jahre später gegründeten Nationaltheater gestaltete, zeigt sich auf der Ebene des Personals. So war Wolfgang Heribert von Dalberg nicht nur die entscheidende Figur in der Vorbereitung der Gründung und der Etablierung der Mannheimer Bühne, sondern zugleich auch einflussreiches Mitglied der Kurfürstlichen Deutschen Gesellschaft. Friedrich Schiller wiederum war am Nationaltheater als Hausautor angestellt und gleichzeitig ab Januar 1784 Mitglied der Gesellschaft.[10] Seine Ende Juni 1784 vor den Mitgliedern der Gesellschaft gehaltene Vorlesung darüber, was eine gute stehende Schaubühne wirken kann, ist in die Literatur- und Theatergeschichte eingegangen und hat die Vorstellung davon, was Theater ist und was es als gesellschaftliche Institution leisten kann und soll, so nachhaltig geprägt wie wenig andere Programmtexte. Schillers und Dalbergs ›Doppelfunktionen‹ als Intendant beziehungsweise als Autor und als Mitglieder der Kurfürstlichen Gesellschaft zeigen: Theaterpraxis und Theatertheorie, Bühnenarbeit und Medienreflexion wurden in dieser spezifischen Mannheimer Konstellation als eng miteinander verbunden gedacht. In der Praxis, das hat Wilhelm Kreutz grundlegend aufgearbeitet,[11] gestaltete sich die Zusammenarbeit jedoch schwierig, weil es bei den Mitgliedern der Kurfürstlichen Gesellschaft und dem Ensemble des Nationaltheaters sehr unterschiedliche Vorstellungen darüber gab, was einen guten Theatertext auszeichnet.

8 Vgl. für diese stadtgeschichtliche Kontextualisierung: Wortmann, Kreative Netzwerke, S. 30–34.

9 Zit. nach Wilhelm Kreutz, Die Kurfürstliche Deutsche Gesellschaft und das Nationaltheater, in: Mannheimer Anfänge, S. 43–73, hier S. 47.

10 Vgl. grundlegend für Schillers Mannheimer Zeit: Peter-André Alt, Schiller. Leben – Werk – Zeit. Eine Biographie, Bd. 1, München 2000, S. 257–420. Einen pointierten Überblick liefert: Lesley Sharpe, Schiller and the Mannheim National Theatre, in: The Modern Language Review 100 (2005), H. 1, S. 121–136. Vgl. zum spannungsvollen Verhältnis zwischen Schiller und der Kurfürstlichen Deutschen Gesellschaft: Kreutz, Die Kurfürstliche Deutsche Gesellschaft und das Nationaltheater, S. 60–73.

11 Vgl. Kreutz, Die Kurfürstliche Deutsche Gesellschaft und das Nationaltheater.

Diese Problematik war wohl ein entscheidender Grund dafür, dass Dalberg als Intendant innerhalb des Theaters mit dem Theaterausschuss ein Gremium gründete, in dem das Projekt einer Verbesserung der Theaterkunst sowie die Reflexion über das Medium einen festen Ort bekamen. Diesem Ausschuss gehörten Mitglieder des Ensembles und der Intendant an.[12] Das zwischen 1781 und 1789 regelmäßig tagende Gremium übernahm einerseits Aufgaben, die die Organisation des Alltags der Bühne betrafen (wie etwa Stückauswahl und die Abstimmung von Änderungen an Texten, die Aufstellung des Spielplans sowie die Klärung von Besetzungsfragen, die Kritik von Aufführungen und die Beilegung von Streitigkeiten innerhalb des Ensembles). Andererseits wurde der Theaterausschuss aber sehr schnell zu einer Einrichtung, in der es über die konkrete Organisation des Spielbetriebs hinaus um Fragen ging, die das Theater als Kunstform betrafen. So stellte Dalberg beispielsweise dramaturgische Fragen zur Schauspielkunst (»Können französische Trauerspiele auf der deutschen Bühne gefallen und wie müssen diese vorgestellet werden, wenn sie allgemeinen Beifall erhalten sollen?«[13] oder »Ist das Händeklatschen oder eine allgemein herrschende Stille der schmeichelhafte Beifall für einen Schauspieler?«[14]), die auf die grundlegende Ausrichtung des Mediums zielten und von den Mitgliedern des Ausschusses jeweils bis zur nächsten Sitzung schriftlich zu beantworten waren.

Die Arbeit des Gremiums, dafür sind die dramaturgischen Fragen nur ein Beispiel, produzierte also Text, produzierte Dokumente. Mit der Konstitution des Theaterausschusses wurden, das Verfahren übernahm Dalberg ganz offensichtlich von den Sitzungen der Kurfürstlichen Gesellschaft,[15] Protokolle zu den einzelnen Ausschusstreffen geführt, in denen die Diskussionen und die Beschlüsse des Gremiums sowie die ausgegebenen Aufgaben schriftlich fixiert wurden.[16] Dabei fand interessanterweise *keine* Trennung zwischen den einzelnen Arbeitsbereichen des Ausschusses statt. In den Protokollen stehen die theoretischen Abhandlungen, die die Mitglieder auf Dalbergs dramaturgische Fragen verfass-

12 Von Oktober 1783 bis Mai 1784 nahm Schiller auch an den Sitzungen des Theaterausschusses teil.

13 Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789, hg. von Max Martersteig, Mannheim 1890, S. 131.

14 Ebd., S. 144.

15 Auch auf der Ebene der Verfahren gab es also einen Konnex zwischen den Institutionen. In gewisser Weise zeigt sich damit, dass auch das Mannheimer Theater dem Akademie- und Gesellschaftsgedanken verpflichtet war. Die Protokolle der Gesellschaft werden heute im Stadtarchiv Mainz aufbewahrt. Vgl. Kreutz, Die Kurfürstliche Deutsche Gesellschaft und das Nationaltheater, S. 45.

16 Ein Großteil der handgeschriebenen Protokolle ist heute verloren. Als theaterhistorische Quelle weiterhin nutzbar sind sie durch die Edition von Martersteig.

ten, und die Diskussionen über gelungene und misslungene Aspekte einer Aufführung ohne Trennung neben Beschwerden von Schauspielerinnen und Schauspielern über als unangemessen empfundene Kostüme oder Streitigkeiten bei Besetzungsfragen. Die Organisation des täglichen Arbeitsprozesses wurde als ebenso überlieferungswürdig empfunden wie die ›Theoriedebatte‹ um die Ausrichtung des Mediums Theater.

Was auf den ersten Blick überrascht, erweist sich als schlüssig, liest man die Protokolle im Kontext anderer Dokumente der Mannheimer Bühne aus dieser Zeit. Dann zeigt sich, dass der Verzicht auf die Differenzierung zwischen der Thematisierung und der Dokumentation der großen und kleinen Angelegenheiten des Theaters eine programmatische Entscheidung ist. Sie folgt dem Verständnis des Mannheimer Nationaltheaters als Modellprojekt, in dessen Rahmen das Ziel einer Nobilitierung der Bühne in *allen* Prozessen verfolgt wird. Dafür sind schon die Theatergesetze, die 1780 unter der Leitung des ersten Intendanten Abel Seiler an der Bühne erlassen wurden, ein Beleg. In deren Präambel heißt es:

> Um die Absicht eines guten Schauspiels, die Zufriedenheit des Publikums, ja den Endzweck der dramatischen Kunst selbst zu vervollkommnen, so hat Kurf. Theater-Intendance für gut befunden, nach dem löblichen Beispiel verschiedener anderer wohl eingerichteter deutscher Theater, Gesetze zu entwerfen, die zum Wohl und zum Zweckmäßigen dieser Absicht abzielen, und wonach sich ein jedes Mitglied der hiesigen Kurfürstlichen Schaubühne in Zukunft zu richten hat.[17]

Geregelt werden in den Theatergesetzen die Angelegenheiten des Theateralltags. Dazu zählt der sorgsame Umgang mit den Rollenbüchern und den Kostümen, untersagt wird das Extemporieren und die eigenständige Veränderung des Textes durch die Schauspielerinnen und Schauspieler, Vorschriften gibt es zum korrekten Benehmen der Ensemblemitglieder auf der Bühne und außerhalb des Theaterhauses.[18] Wie die Präambel betont, dient all das einem großen Ziel: Wer sich an die (zum Teil überraschend peniblen) Regeln zum Umgang mit Kostümen und Rollen, zum Verhalten während der Proben und zum Auswendiglernen des Textes hält, der trägt nicht nur zum reibungslosen Ablauf der Arbeit auf der Mannheimer Bühne und der Zufriedenheit des Publikums vor

17 Zit. nach Anton Pichler, Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Mannheim 1879, S. 321–323, hier S. 321.

18 Vgl. zur Frage der Disziplinierung von Ensemble und Publikum: Peter Heßelmann, Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750–1800), Frankfurt a. M. 2002.

Ort bei, sondern auch zur »[V]ervollkommn[ung]« der »dramatisch[en] Kunst selbst«.[19] Wenn die Protokolle die Organisation des Alltags und die Medienreflexion als gleichwertige Aufgaben des Ausschusses präsentieren und dokumentieren, so ist das vor diesem Hintergrund nur konsequent, dient das Schlichten von Streitigkeiten über Kostüme doch wie die Erörterung der Frage, ob das Publikum klatschen soll oder nicht, gleichermaßen dem »Endzweck der dramatischen Kunst«.

Das Verständnis des Nationaltheaters als Modellprojekt hat weiterhin zur Folge, dass die Diskussionen und Entscheidungen des Gremiums nicht nur archiviert werden, um den Beschlüssen Dauer zu verleihen und Präzedenzfälle zu schaffen, sondern dass diese Texte – wie zuvor schon die Theatergesetze – der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Zusammen mit anderen Unterlagen sollten die Protokolle die Grundlage einer Geschichte des Mannheimer Theaterprojektes bilden. Dalberg erklärt dazu in der 25. Sitzung des Ausschusses am 30. November 1785:

> Die Verfassung unserer Bühne steht gegenwärtig auf einem Punkt, der vielleicht anderen Bühnen zum Muster aufgestellt zu werden verdient. […] Um unserem Theater […] den Grad von Ruf zu geben, den es verdient, ist es nöthig:
> 1., die Geschichte der hiesigen Bühne von ihrem Ursprung an;
> 2., die Gesetze;
> 3., die Verordnungen;
> 4., die Vorschläge;
> 5., die ökonomische Einrichtung und
> 6., überhaupt unser Tagebuch nach seinem ganzen Inhalt sobald als möglich bekannt zu machen, wodurch ein für die dramatische Litteratur überhaupt interessantes Werk entstehen kann.[20]

19 Wie andere Theatergesetze der Zeit beziehen sich auch die neunzehn von der Mannheimer Intendanz erlassenen Paragraphen v. a. auf drei Bereiche: die Institutionalisierung und Organisation des Theaters, die Reglementierung des kreativen Prozesses und die Disziplinierung der Schauspielerinnen und Schauspieler. Vgl. dazu Thomas Wortmann, Der »Endzweck der dramatischen Kunst«. Oder: Bitte keine Fettflecken! Die Theatergesetze der Mannheimer Nationalbühne (1780), in: Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Theorie und Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts, hg. von Bastian Dewenter und Hans-Joachim Jakob, Heidelberg 2018, S. 83–102.

20 Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789, S. 296 f.

Auch dieser »fromme Gedanke«[21] einer Mannheimer Theatergeschichte, die anderen Unternehmungen als Vorbild dienen kann, setzt auf eine umfassende Dokumentation des Arbeitsprozesses, die alle Bereiche der Institution, deren künstlerische, kunsttheoretische, personelle und ökonomische Organisation mit einschließt.

Das Projekt wurde nie realisiert, der Mannheimer Beitrag für die »dramatische Litteratur« scheiterte aber nicht an einer mangelnden Materialbasis. Im Gegenteil: Zurückgegriffen werden konnte auf ein veritables Archiv, da die Dokumentation der organisatorischen wie der künstlerischen Tätigkeiten an der Mannheimer Bühne ein fester Bestandteil des täglichen Arbeitsprozesses war. Neben den bereits genannten Protokollen und den Theatergesetzen sind hier die (heute größtenteils verlorenen) buchhalterischen Unterlagen zu nennen sowie die mit strengen Regelungen zur Ausleihe versehene Bibliothek des Nationaltheaters,[22] in der seit den Anfangsjahren der Unternehmung Rollen-, Soufflier- und Regiebücher zu den zur Aufführung gebrachten Stücken aufbewahrt wurden.[23] Flankiert wurde diese Dokumentation der Inszenierungen spätestens ab 1797 durch einen Eintrag zum jeweiligen Stück im sogenannten Hauptbuch. In diesem war für jede Inszenierung ein Bogen reserviert, auf dem unter anderem der Titel und die Dauer des Stückes, die Nummer des zugehörigen Soufflierbuchs, die Besetzung, die Kostüme, die Komparsen, die Dekorationen und Requisiten verzeichnet waren. Notiert wurde weiterhin eine Übersicht zu der Anzahl von Arbeitern, die für die Aufführung benötigt wurden, und eine Information, wie oft das Stück bereits gespielt wurde.[24] Die Pflege der Bibliothek und des Hauptbuchs waren mit Personalkosten versehen, die feste Posten im Haushalt der Bühne waren. Die Verpflichtung zur Dokumentation und Archivierung ging ganz offensichtlich für alle Beteiligten mit dem Selbstverständnis als Modellprojekt einher.

21 Ebd.

22 Friedrich Walter erklärt dazu: »Die neuen Theatergesetze des Organisationsjahrs 1797 enthalten auch Bestimmungen über die Bibliothek, wonach jedes Theatermitglied berechtigt ist, den Katalog der Theaterbibliothek einzusehen und von den gedruckten Stücken je zwei gegen Schein zur Lektüre zu verlangen. Bezüglich der Manuskripte wurde mit Rücksicht auf die damaligen Verhältnisse von Autorenrecht und Mißbrauchsgefahr bestimmt, daß keines derselben ohne ausdrückliche Erlaubnis der Intendanz ausgeliehen werden dürfe, ebensowenig ein Stück, welches zwar gedruckt, aber geändert und so teilweise zum Manuskript gemacht worden sei.« Friedrich Walter, Archiv und Bibliothek des Grossh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. 1779–1839, Bd. 2: Die Theater-Bibliothek, Leipzig 1899, S. 8.

23 Walter weist darauf hin, dass sich »[s]chon für den Mai 1780, den November 1781, den Dezember 1786 und späterhin öfter […] aus den Theaterrechnungen die Anfertigung eines alphabetischen Bücherverzeichnisses« nachweisen lässt. Ebd., S. 2.

24 Vgl. ebd., S. 222 f.

Archiv und Theaterpraxis: Schillers *Kabale und Liebe*

Bevor die Archivierungsprozesse 1785 als Grundlage einer Geschichte des Mannheimer Nationaltheaters in den Blick kamen, dienten sie der Organisation des Bühnenbetriebs in der Gegenwart. Für das Mannheimer Nationaltheater gilt, was Klaus Gerlach für Ifflands dramaturgisches und administratives Archiv am Berliner Nationaltheater festgehalten hat:

> Das Archiv war in erster Linie ein Arbeitsinstrument, das Iffland ermöglichte, die komplexen Abläufe am Theater zu dokumentieren und zu kontrollieren. Die effektive Archivierung seiner amtlichen Korrespondenz und seiner Dokumente war eine wichtige Grundlage für die Funktionsfähigkeit der Institution.[25]

Kennengelernt hatte Iffland die Vorzüge eines solchen Archivs wahrscheinlich in Mannheim, denn hier richtete Dalberg schon in den ersten Jahren seiner Intendanz ähnliche Strukturen ein. Die Mannheimer Theaterbibliothek beispielsweise war für die Anlage eines Repertoires und die Organisation des Spielplans von zentraler Bedeutung. Wiederaufnahmen von Stücken waren kurzfristig möglich, weil mit den Regiebüchern, in denen die von der Intendanz genehmigten Streichungen und Ergänzungen in Haupt- und Nebentext verzeichnet waren, auch die jeweils erarbeitete Inszenierung archiviert war. Das hatte ökonomische Vorteile: Regie-, Soufflier- und Rollenbücher wurden in Dalbergs Haus – wie auch an anderen Bühnen der Zeit – von einem Theaterschreiber eigenhändig hergestellt, entweder durch die Abschrift eines Textes oder durch die Bearbeitung eines gedruckten Bandes mit Tinte und Rötel, mit Schere, Papier und Kleber. Im Mannheimer Nationaltheater war für diese Aufgabe der Souffleur Johann David Trinkle zuständig, der als Kopist pro Manuskriptseite bezahlt wurde. Welcher finanzielle Wert diesen Textbüchern zukam, zeigt sich daran, dass dem pfleglichen Umgang mit den Rollenbüchern in den Theatergesetzen ein eigener Paragraph gewidmet wurde. Die Theaterbibliothek sorgte als hauseigenes Archiv dafür, dass der finanzielle Aufwand für die Erstellung von Regie- und Rollenbüchern jeweils nur einmal anfiel. Da das Mannheimer Nationaltheater, auch darin gleicht es den anderen Theaterhäusern des 18. Jahrhunderts, größtenteils defizitär arbeitete, war dieser ökonomische Umgang mit den ›Textressourcen‹ von großer Bedeutung.

Wie notwendig eine solch sorgsame Archivierung für die Zusammenstellung des Spielplans war, zeigt sich bei der Auseinandersetzung mit einer Übersicht der

25 Gerlach, Die Möglichkeit der Rekonstruktion von Aufführungen des Berliner Nationaltheaters, S. 100.

Aufführungsdaten der unterschiedlichen Stücke auf der Mannheimer Bühne in der Dalberg-Zeit von 1779 bis 1803. Zwar gab es regelmäßig Wiederaufnahmen einzelner Stücke, von einem Repertoirebetrieb kann aber keine Rede sein. Das ist nicht sonderlich überraschend, war der Theaterbetrieb um 1800 doch vor allem ein Markt der Neuerscheinungen. Auch die Ausschussprotokolle, in denen die Suche nach und die Auswahl von neuen Theatertexten immer wieder Thema war, legen davon Zeugnis ab. Zurückzuführen ist das auf ein Theaterpublikum, das regelmäßig, oft mehrmals wöchentlich ins Theater ging und entsprechende Abwechslung wünschte.[26] In den meisten Fällen kamen Stücke daher nach der Premiere nur einmal pro Jahr zur Aufführung – und das gilt auch für Texte, die heute als Klassiker gelten und regelmäßig ihren Weg auf die Spielpläne deutscher Theater finden. Ein Beispiel dafür ist Friedrich Schillers Mannheimer ›Auftragsarbeit‹ *Kabale und Liebe.* Nach der Premiere am 15. April 1784 kam das Stück gut drei Wochen später, am 9. Mai 1784, wieder auf die Bühne. Über die nächsten Jahre verteilen sich die Aufführungen von *Kabale und Liebe* folgendermaßen:

18. Januar 1785
30. März 1786
20. September 1787
15. Juni 1790
13. September 1792
1. April und 23. Oktober 1800
21. April 1801
18. Februar und 10. September 1802.[27]

Eine solche Verteilung der Wiederaufnahmen über die Jahre zeigt sich auch bei anderen Texten.[28] Schillers *Räuber* beispielsweise kamen zwar 1782, im Jahr der Uraufführung, fünf Mal auf die Bühne, in den folgenden Spielzeiten

26 Vgl. dazu die Arbeiten, die im Kontext der Siegener Forschungsstelle zur historischen Theaterpublikumsforschung entstanden sind. Vgl. »Das Theater glich einem Irrenhaus«. Das Publikum im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts, hg. von Hermann Korte und Hans-Joachim Jakob, Heidelberg 2012; »Das böse Thier Theaterpublikum«. Zuschauerinnen und Zuschauer in Theater- und Literaturjournalen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, hg. von Hermann Korte, Hans-Joachim Jakob und Bastian Dewenter, Heidelberg 2014. Vgl. für das Nationaltheater Mannheim in der Dalberg-Zeit: Hermann Korte, Das Mannheimer Theaterpublikum im 18. Jahrhundert, in: Mannheimer Anfänge, S. 75–113.

27 Walter, Archiv und Bibliothek des Grossh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Bd. 2, S. 397.

28 Eine alphabetische Übersicht über die zur Aufführung gebrachten Stücke findet sich in: Ebd., S. 379–418.

wurde das Stück aber meist nur ein bis zwei Mal auf den Spielplan gesetzt; auch für Lessings *Emilia Galotti,* Lenz' *Hofmeister* oder Leisewitz' *Julius von Tarent* ist oft nur eine Aufführung pro Jahr verzeichnet. Die Erfolgsdramatiker der Zeit, Kotzebue und Iffland, kamen zwar insgesamt auf zahlreiche Aufführungen, allerdings verteilen sich diese bei beiden auf eine große Anzahl von Stücken.[29]

Für die Theaterpraxis bedeutet dieser mehrere Monate, teilweise sogar Jahre umfassende Abstand zwischen den Aufführungen eine Herausforderung. Entsprechend wichtig waren die Informationen, die im Hauptbuch sowie in den in der Theaterbibliothek archivierten Regiebüchern verzeichnet waren. Sie ermöglichten es, eine Inszenierung mit einer relativ kurzen Probenzeit (meist wurden für eine Wiederaufnahme nur zwei bis drei Proben angesetzt) wieder einzustudieren.[30]

Wie weit das ging, lässt sich am Beispiel der überlieferten Archivalien zur Inszenierung von Schillers *Kabale und Liebe* 1784 und 1800 am Mannheimer Nationaltheater zeigen. Das Stück war – noch unter dem ursprünglichen Titel »Louise Millerin« – Gegenstand des Vertrages, den Schiller mit Dalberg als Theaterautor schloss. Schiller verpflichtete sich darin, den Text für die Bühne umzuarbeiten. Parallel zu dieser Arbeit begann die Drucklegung des Dramas beim Mannheimer Verleger Schwan, der den Band noch vor der Uraufführung am Nationaltheater auf der Buchmesse in Frankfurt präsentierte. Und so kam es, dass das für Mannheim geschriebene Stück am 13. April 1784 seine Uraufführung in Frankfurt erfuhr. Im Nationaltheater feierte das Stück erst am 15. April Premiere.[31] In der theaterhistorischen Sammlung der Reiss-Engelhorn-Museen, in dem die erhaltenen Teile des Archivs des Nationaltheaters heute aufbewahrt werden, sind zu *Kabale und Liebe* ein Soufflierbuch und ein Regiebuch erhalten.

Ersteres entstand im Kontext der Erstaufführung im Jahr 1784, an deren Inszenierung Schiller selbst beteiligt war. Letzteres wurde angelegt, als *Kabale und*

29 Von Iffland wurden zwischen 1779 und 1803 insgesamt 33 unterschiedliche Stücke gespielt, von Kotzebue 34. Vgl. ebd., S. 256.

30 In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Theaterbetrieb um 1800 nicht so sehr vom aktuellen, in dem Regiebücher auch dazu dienen, das ›Werk‹ des Regisseurs oder der Regisseurin schriftlich zu fixieren und auf diese Weise Inszenierungen auch ohne Beteiligung derselben rekonstruieren zu können. Vgl. dazu Martin Schneider, Was ist ein Regiebuch? Erkundung eines unbekannten Theatermediums, in: Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart, hg. von dems., Göttingen 2021, S. 9–29, hier S. 12 f.

31 *Kabale und Liebe* kam beim Publikum besser an als der *Fiesko*, trotzdem war es Schillers letzter direkter Beitrag für das Mannheimer Theater.

Liebe im Jahr 1800 nach einer Pause von fast acht Jahren wieder auf den Spielplan gesetzt wurde. Mit Hilfe des Soufflierbuchs lässt sich nachvollziehen, welches Stück in Mannheim im Frühjahr 1784 über die Bühne ging und inwiefern es sich von der zuvor bereits erschienenen Schwan'schen Druckfassung unterscheidet. Grundlage des Soufflierbuchs ist eine bereits vor der Uraufführung des Stückes bei Schwan erschienene Messeausgabe von *Kabale und Liebe* mit der (falschen) Ortsnennung »Frankfurt und Leipzig«, in dem zahlreiche Änderungen (Streichungen, Ergänzungen, Überarbeitungen) mit unterschiedlichen Schreibgeräten (vor allem Tinte und Rötel) von unterschiedlicher Hand verzeichnet wurden. Einzelne Passagen wurden mit Papierstücken überklebt, die zum Teil mit neuem Text beschrieben wurden. Da Schiller an der Inszenierung mitwirkte und sehr wahrscheinlich selbst für einzelne Modifikationen verantwortlich war oder diese zumindest mit seinem Einverständnis vorgenommen wurden, hat das Mannheimer Soufflierbuch bereits im 19. Jahrhundert wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhalten. Zur Diskussion stand dabei der Werkstatus des Soufflierbuchs, es ging um die Frage, ob die Änderungen am Stücktext, die hier verzeichnet sind, als eine von der Hand des Autors stammende Variante des Dramas zu verstehen und entsprechend bei der Edition des Textes zu berücksichtigen sind.[32]

Nach ersten Vorarbeiten von Herbert Stubenrauch[33] hat Herbert Kraft hier Grundlegendes geleistet, indem er das Mannheimer Soufflierbuch 1963 nicht nur erstmals ediert, sondern auch interpretiert hat.[34] Eindrücklich herausgearbeitet hat Kraft beispielsweise, inwiefern die Textänderungen im Soufflierbuch auf eine Modifikation des Dramas zielten (vor allem im Hinblick auf die

32 Bei der Beschäftigung mit Regiebüchern stellt sich generell die Frage nach zentralen Begriffen wie ›Autorschaft‹, ›Text‹ oder ›Werk‹ und damit auch nach der disziplinären Zuständigkeit für diese Textsorte noch einmal neu. Bilden Regiebücher eigenständige Werke oder sind sie nur in Verbindung mit dem Text zu sehen, den sie für die Bühne aufbereiten? Kommt ihren Verfasserinnen und Verfasser ein Autorstatus zu? Diese Frage hat die Schiller-Philologie bis in das neue Jahrtausend umgetrieben. Die für die Auseinandersetzung mit dem Text maßgebliche neue Ausgabe von *Kabale und Liebe* in der Nationalausgabe revidiert die Vorgängeredition von 1957 u.a. indem sie den Erstdruck und die Fassung des Soufflierbuchs im Paralleldruck liefert. Vgl. Friedrich Schiller, Kabale und Liebe, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 5, Neue Ausgabe, hg. von Herbert Kraft, Claudia Pilling und Gert Vonhoff, Weimar 2000, S. 5–193.

33 Herbert Stubenrauch, Musikus Miller im Turm. Schillers unbekannte Bühnenbearbeitung von *Kabale und Liebe,* in: Weimarer Beiträge 1 (1955), S. 233–245.

34 Schillers Kabale und Liebe. Das Mannheimer Soufflierbuch, hg. von Herbert Kraft, Mannheim 1963, S. 210–240.

Figurenzeichnung und die Handlungsführung[35]) oder auf die Gegebenheiten am Mannheimer Nationaltheater zurückzuführen sind, um die Spieldauer an die üblichen Zeiten der Bühne anzupassen, Zugeständnisse an die kirchliche Zensur zu machen oder auf politische Rahmenbedingungen Rücksicht zu nehmen. Krafts Auseinandersetzung mit dem Soufflierbuch ist von einem editionsphilologischen Interesse getragen, die zeitgenössische Theaterpraxis kommt nur in den Blick, insofern sie Einfluss auf den Text genommen hat. Zentrales Anliegen ist es, die Änderungen zu identifizieren, die auf Schiller selbst zurückzuführen sind.[36]

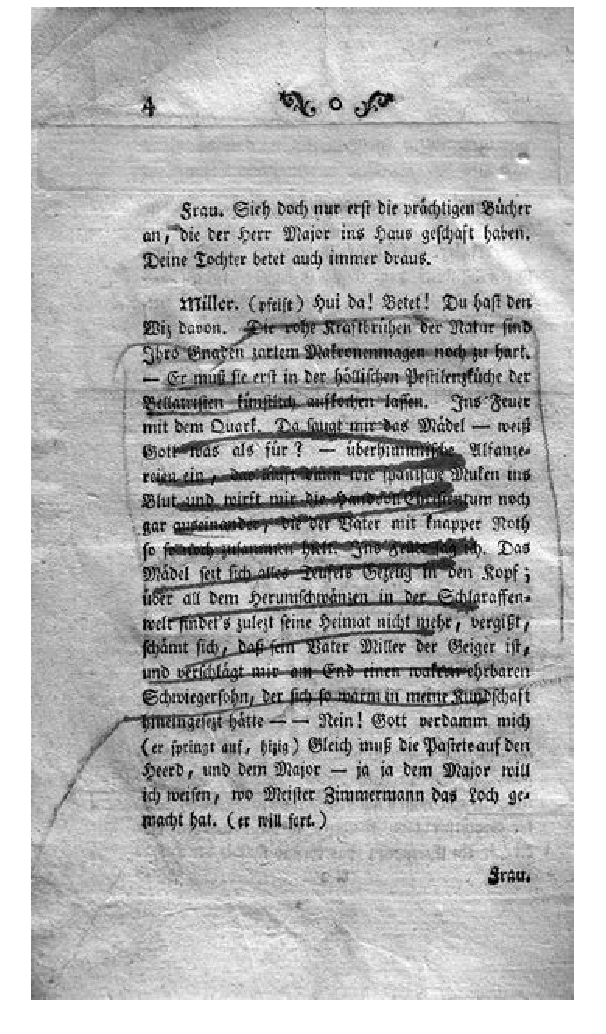
Aus diesem Grund widmet sich Kraft in seiner Edition auch dem oben genannten Regiebuch zu *Kabale und Liebe,* das für die Wiederaufnahme des Stückes angefertigt wurde. Als Schillers Drama im April 1800 erneut auf die Bühne kam, waren Veränderungen notwendig, weil das Regiebuch der Uraufführung, bei dem es sich wahrscheinlich um »das Handexemplar des Dichters handelte«,[37] nicht mehr vorhanden war.[38] Auch in diesem Fall wurde Trinkle mit der Erstellung eines Regiebuchs beauftragt und der Kopist griff, wie schon sechzehn Jahre zuvor, auf einen Drucktext von *Kabale und Liebe* zurück. Grundlage des Regiebuchs war die »Neue[] Original-Auflage«, die 1796 in Mannheim bei Schwan erschienen war. Von Relevanz für die Bestimmung von Schillers Anteil an den Modifikationen am Text der Mannheimer Uraufführung ist das Regiebuch, weil Trinkle in dieses Exemplar sorgfältig die Änderun-

35 Vgl. dazu auch Dieter Liewerscheidt, Die Macht der Bühne. Zur dramaturgischen Unentschiedenheit von Schillers *Kabale und Liebe,* in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 58 (2014), S. 176–188.

36 Zur Agenda seines Editionsprojektes erklärt Kraft: »Einen beträchtlichen Teil der verbleibenden Änderungen können wir Schiller direkt oder indirekt zuschreiben, doch bleiben nähere Aussagen in dieser Richtung notwendig Spekulationen. Es sollte aber gezeigt werden, daß die im Apparat angegebenen Lesarten nicht nur interessant sind, weil sie die Behandlung eines Textes am Theater veranschaulichen und von der Änderung in der Auffassung eines Dramas Zeugnis geben können, sondern daß sie daneben – in einigen Fällen sicher, in anderen, deren Ort und Zahl wir leider nicht kennen, mit großer Wahrscheinlichkeit – spätere Varianten Schillers enthalten, und das ist ihre eigentliche Bedeutung.« Kraft, Das Mannheimer Soufflierbuch, S. 208. Dass sich die Bedeutung von Regie- und Soufflierbüchern nicht nur in dieser der Textkonstitution dienenden Funktion erschöpft, dafür ist in den letzten Jahren von literaturwissenschaftlicher Seite mit Nachdruck plädiert worden. Vgl. dazu Katrin Henzel, Epitextuelle Bühnenanweisungen unter besonderer Berücksichtigung des Regiebuchs, in: editio 32 (2018), S. 63–81 sowie grundlegend: Schneider, Was ist ein Regiebuch?

37 Kraft, Das Mannheimer Soufflierbuch, S. 206.

38 Über den Verbleib des Regiebuchs finden sich Spekulationen bei: Walter, Archiv und Bibliothek des Grossh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Bd. 2, S. 138 f.



4

Frau. Sieh doch nur erst die prächtigen Bücher an, die der Herr Major ins Haus geschaft haben. Deine Tochter betet auch immer draus.

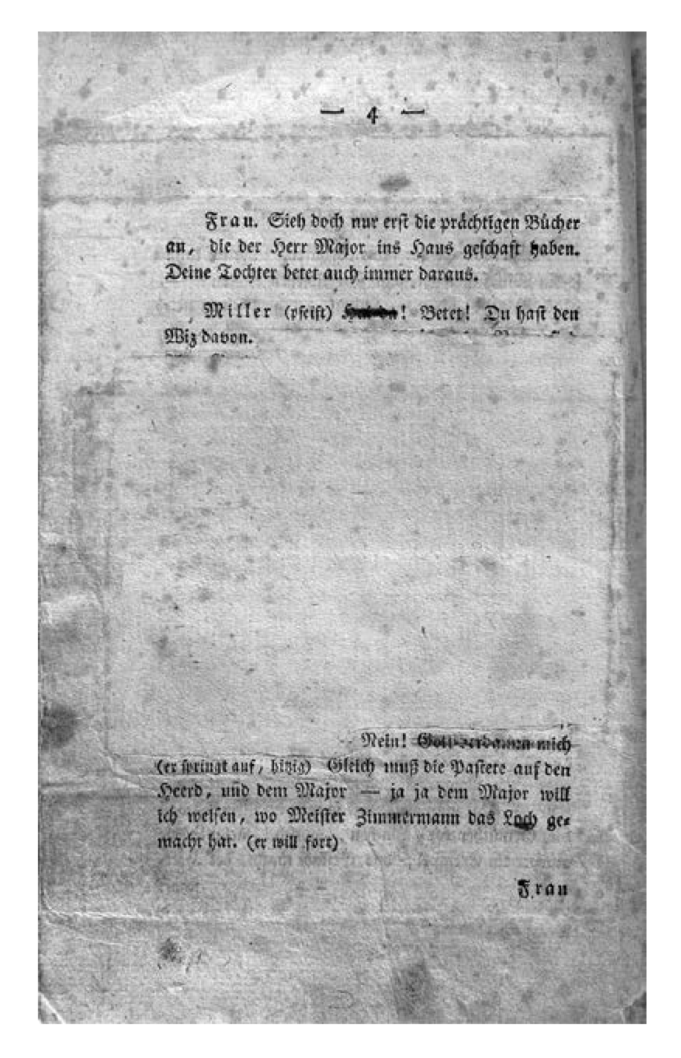
Miller. (pfeift) Hui da! Betet! Du hast den Wiz davon. Die rohe Kraftbrühen der Natur sind Ihro Gnaden zartem Makronenmagen noch zu hart. — Er muß sie erst in der höllischen Pestilenzküche der Bellatristen künstlich aufkochen lassen. Ins Feuer mit dem Quark. Da saugt mir das Mädel — weiß Gott was als für? — überhimmlische Alfanzereien ein, das läuft dann wie spanische Muken ins Blut, und wirft mir die Handvoll Christentum noch gar auseinander, die der Vater mit knapper Noth so sonst noch zusammen hielt. Ins Feuer sag ich. Das Mädel sezt sich alles Teufels Gezeug in den Kopf; über all dem Herumschwänzen in der Schlaraffenwelt findet's zulezt seine Heimat nicht mehr, vergißt, schämt sich, daß sein Vater Miller der Geiger ist, und verschlägt mir am End einen wakern ehrbaren Schwiegersohn, der sich so warm in meine Kundschaft hineingesezt hätte — — Nein! Gott verdamm mich (er springt auf, hizig) Gleich muß die Pastete auf den Heerd, und dem Major — ja ja dem Major will ich weisen, wo Meister Zimmermann das Loch gemacht hat. (er will fort.)

Frau.

Abbildung 1: Soufflierbuch von 1784 mit Streichungen,
© Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Repro: Rebecca Kind

gen aus dem Soufflierbuch von 1784 übertrug, damit beide Bände für die Wiederaufnahme des Stückes parallel genutzt werden konnten. Änderungen im Soufflierbuch, die nicht in dieses neue Regiebuch übertragen wurden, sind deshalb auf die Zeit nach 1800 zu datieren, wie Kraft erläutert:

> Es ergibt sich […] die Möglichkeit, alle diejenigen Hände, deren Eintragungen nicht in das zweite Buch [gemeint ist das Regiebuch von 1800, T. W.] aufgenommen sind, als mit Sicherheit nicht von Schiller stammend oder auf Schiller zurückgehend auszuschalten, da sie nach 1800 anzusetzen sind. Wichtig sind alle jene Änderungen, die bei der Anlage des neuen Buches



— 4 —

Frau. Sieh doch nur erst die prächtigen Bücher an, die der Herr Major ins Haus geschaft haben. Deine Tochter betet auch immer daraus.

Miller (pfeift) ~~[illegible]~~! Betet! Du hast den Wiz davon.

Nein! ~~Gott verdammen mich~~ (er springt auf, hizig) Gleich muß die Pastere auf den Heerd, und dem Major — ja ja dem Major will ich weisen, wo Meister Zimmermann das Loch gemacht hat. (er will fort)

Frau

Abbildung 2: Regiebuch von 1800, in dem die Streichungen aus dem Soufflierbuch durch eine Überklebung übernommen werden, © Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, Repro: Rebecca Kind

übernommen worden sind. Zwar können […] keine Änderung mit Sicherheit auf Schiller zurückführen, doch ist unmittelbar klar, daß die nachträglichen Abänderungen Schillers sich aller Wahrscheinlichkeit nach nicht auf jene Stellen beschränkt haben.[39]

Aus editionswissenschaftlicher Perspektive handelt es sich bei Trinkles Regiebuch also um einen Glücksfall. Nicht in den Blick kommen dabei aber die Informationen, die das Regiebuch zur Theaterpraxis – und nicht zuletzt zum

39 Kraft, Das Mannheimer Soufflierbuch, S. 207.

Konnex von Theater und Archiv liefert. Denn auffallend ist, dass die Wiederaufnahme des Stückes nach einer Pause von acht Jahren *nicht* mit einer grundsätzlichen Neubearbeitung des Textes einhergeht, vielmehr wird mit der Übertragung der Änderungen aus dem Soufflierbuch in das Regiebuch die archivierte Inszenierung zur Grundlage der erneuten Aufführung von *Kabale und Liebe* gemacht. Zwar werden in der Folge kleinere Eingriffe in den Text vorgenommen, allerdings bleibt die Bühnenfassung von 1784 größtenteils erhalten. Das zeigt sich nicht zuletzt daran, dass das ›originale‹ Soufflierbuch problemlos mit dem neuen Regiebuch zusammen genutzt werden konnte.

Über die Gründe dieses Vorgehens kann nur spekuliert werden. Anführen ließen sich erstens ökonomische Argumente: Durch die Übertragung der Änderungen in das Regiebuch konnte das alte Soufflierbuch weiterhin in Gebrauch bleiben, man sparte sich also die Kosten für die Erstellung eines neuen Bandes für den Souffleur; außerdem war eine schnelle Wiederaufnahme des Stückes möglich, waren im Soufflierbuch doch die technischen Hinweise für die Aufführung (etwa zum Fallen des Vorhangs) bereits enthalten und mussten nicht noch einmal erarbeitet werden. Möglich wäre zweitens, dass im Falle von *Kabale und Liebe* diese ›Texttreue‹ damit zu tun hat, dass der Autor selbst Anteil an der Inszenierung hatte und man dessen Werk im doppelten Sinne (war Schiller doch Verfasser des Textes und Urheber der Bühnenfassung) zur Aufführung bringen wollte, weil man sich dessen ›Arbeit am Text‹ verpflichtet fühlte. Gegen diese Annahme spricht allerdings, dass sich auf dem Theaterzettel, der für die Wiederaufnahme des Stückes am 1. April 1780 erstellt wurde, ein solcher Hinweis auf Schillers zweifache ›Autorschaft‹ fehlt (vgl. Abb. 3). Herbert Kraft erklärt drittens das Wiederaufgreifen der Inszenierung von 1784 mit den strikten Vorgaben zum Umgang mit Eingriffen in den Text, die unter Dalbergs Intendanz am Nationaltheater galten. Eigenständige Änderungen durch die Schauspielerinnen und Schauspieler untersagten die Theatergesetze, selbst der Theaterausschuss durfte keine Modifikationen des Textes beschließen. Dalberg bestand »auf das alleinige Recht der Intendanz, Änderungen zu bestimmen«.[40] Dass die Version von 1784 die Grundlage für die Inszenierung von 1800 bildete, kann also damit zu tun haben, dass es sich um die im Rahmen der Vorgaben des Nationaltheaters einzig legitimierte Fassung des Stückes handelte.[41] Welche Begründung auch zutreffen mag, festzuhalten ist, dass der Umgang mit den Büchern zu *Kabale und Liebe* an der Mannheimer Bühne nicht den Ausnahme-, sondern den Normalfall darstellt. Einzelne Regie- und Soufflierbücher

40 Ebd.
41 Vgl. ebd., S. 208.



Dienstag den 1. April 1800
wird
auf dem hiesigen Hoftheater
aufgeführt:

Kabale und Liebe.

Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen, von Schiller.

Personen:

Präsident von Walter, am Hofe eines deutschen Fürsten	Herr Müller.
Ferdinand, sein Sohn, Major	Herr Gley.
Hofmarschall von Kalb	Herr Leonhard.
Lady Milford, Favoritin des Fürsten	Mad. Ritter.
Wurm, Haussekretär des Präsidenten	Herr Vogel.
Miller, Stadtmusikant	Herr Giron.
Dessen Frau	Mad. Nicola.
Luise, dessen Tochter	Mlle Nicola.
Sophie, Kammerjungfer der Lady	Mlle Marconi.
Ein Kammerdiener des Fürsten	Herr Richter.
Ein Kammerdiener der Lady	Herr Bakhaus.
Ein Kammerdiener des Präsidenten	Herr Hofmann.
Ein Bedienter des Präsidenten	Herr Küchler.

Verschiedene andere Bedienten, sowohl der Lady, als des Präsidenten.
Gerichtsdiener.

Die bestimmten Eingangsgelder sind folgende:

In das erste Parterre	48 kr.
In das zweite Parterre	30 kr.
In die Reserve-Loge des ersten Stoks	1 fl. 12 kr.
In die Gallerie des dritten Stoks	18 kr.
In die Seiten-Bänke allda	12 kr.

Der Anfang ist präcise um drei Viertel auf sechs Uhr.

Der guten Ordnung wegen kann Niemand, weder bei den Proben, noch unter der Vorstellung, aufs Theater gelassen werden.

Abbildung 3: Theaterzettel zur Wiederaufnahme von »Kabale und Liebe« am 1. April 1800

aus den frühen Jahren der Mannheimer Bühne wurden bis weit ins 19. Jahrhundert verwendet. Das Soufflierbuch von *Kabale und Liebe* beispielsweise wurde mindestens bis 1841 genutzt, teilweise finden sich Belege der Verwendung von Regiebüchern aus dem späten 18. Jahrhundert bis in die 1860er Jahre.

Beinahe wichtiger als die Spekulation über die Gründe dieser Praxis ist die Analyse ihrer Effekte. Zunächst ist festzuhalten, dass dieses Verfahren in der Rückschau aus dem 21. Jahrhundert vielleicht irritierender erscheint, als es für die Zeitgenossen war. Der Theaterbetrieb des 18. und 19. Jahrhundert kannte noch kein Konzept von ›Regietheater‹ im heutigen Sinne, die Adaption eines Dramentextes für die Bühne wurde nicht als Interpretation verstanden, sondern

vielmehr als eine Anpassung des Textes an die technischen ›Umstände‹ des jeweiligen Hauses respektive an die politischen und sozialen Kontexte des jeweiligen Spielortes. Insofern ist der Bedarf nach einer Neuinszenierung (verstanden als Neuinterpretation) bei der Wiederaufnahme eines Stückes nicht oder nur bedingt gegeben. Ergebnis dieser Praxis ist jedenfalls, dass es auch im Falle der Mannheimer Bühne um 1800 (und teilweise weit darüber hinaus) ein Konzept von ›Texttreue‹ gibt, allerdings gänzlich anders verstanden als dies heute der Fall ist. *Text*treue bedeutet hier die *textuelle* Tradierung der Produktionsarbeit mittels Soufflier- und Regiebüchern. Folge dieser Tradierung ist ein Eigenleben der Inszenierung. Es gibt weder nach einer achtjährigen Pause zwischen den Aufführungen noch danach eine Rückkehr zu einem ›Originaltext‹ des Autors, versteht man darunter die publizierte Fassung des Stückes. Zwar werden am Text auch in der Folge Kleinigkeiten geändert, teilweise wird die mit Papier überklebte Druckfassung sogar handschriftlich wiederhergestellt. Basis der Theater- und Probenarbeit aber bleibt die im Soufflierbuch fixierte Inszenierung der Uraufführung.

Es wirkt fast wie eine Pointe, dass im Falle von Schillers *Kabale und Liebe* im Jahr 1800 der Kopist Trinkle ausgerechnet einen vom Verleger Schwan mit dem Etikett »Original-Auflage« versehenen Drucktext verwendet, denn dieser fungiert tatsächlich nur als Textträger für die Notation der Inszenierungsarbeit. Der literarische Text wird von Trinkle mit den Ergebnissen der Theaterarbeit überschrieben. Die ›Original-Auflage‹ für die Wiederaufnahme im Jahr 1800 ist also nicht der Schiller'sche Drucktext, sondern die sechzehn Jahre zuvor daraus erstellte Bühnenfassung. Möglich ist das, weil Theater und Archiv nicht als Gegensätze verstanden werden, weil Dokumentation und Produktion sich wechselseitig bedingen.

DENISE SCHLICHTING

HARLEKIN »BEI DEM GRABE DER MRS PRITCHARD«: DER EINFLUSS DES LONDONER THEATERS AUF JUSTUS MÖSER

Auf einer Marmortafel in der Westminster Abbey heißt es zum Gedenken einer Londoner Persönlichkeit: »Her comic vein had every charm to please.«[1] Der Schriftsteller William Whitehead fand auf diese Weise schon im 18. Jahrhundert lobende Worte für die Schauspielerin Hannah Pritchard (1711–1768). Bis in die 1930er Jahre hing die Tafel im Poets' Corner in der Nähe des Grabes ihres berühmten Schauspielkollegen David Garrick (1717–1779) und des Shakespeare-Denkmals. Die Tafel wurde jedoch versetzt, da Platz für eine Büste des Schriftstellers Samuel Johnson (1709–1784) benötigt wurde. Die Umbaumaßnahme erscheint in Sonderheit pietätlos, da es Johnson war, der Hannah Pritchard spottend zugleich als »vulgar idiot« im alltäglichen Leben und auf der Bühne als »very good actress« bezeichnete.[2] Sie war schon zu Lebzeiten eine bekannte Schauspielerin, die vor allem an Garricks Seite im Drury-Lane-Theater Erfolge feierte. Sie spielte häufig komödiantische Figuren, die auch im erwähnten Memorialtext hervorgehoben werden.[3] Im Rahmen einer kleinen Gedenkfeier wurde die Tafel im Triforium der Westminster Abbey im September 2018, zum 250. Todestag der Schauspielerin, neu eingeweiht.[4] Es waren Pritchards eigene Nachfahren, durch deren Engagement die Reparatur zustande kam und die das – durch kritische Meinungen geprägte – Andenken wieder angemessen ehren wollten.

Pritchards schauspielerisches Erbe und ihr Tod hinterließen nicht nur einen bleibenden Eindruck in der englischen Theatergeschichte, wie die jüngst neu-

1 Anthony Vaughan, Born to please. Hannah Pritchard, Actress, 1711–1768. A Critical Biography, London 1979, S. 104.

2 Zit. nach John Wallace Crawford, Early Shakespearean actresses, New York 1984, S. 144.

3 Vgl. John Doran, »Their majesties' servants« or annals of the English stage. From Thomas Betterton to Edmund Kean, London 1897, S. 244 f.; Fiona Ritchie, Women and Shakespeare in the Eighteenth Century, New York 2014, S. 26–53.

4 Für aktuelle Informationen zur Gedenktafel sei auf die offizielle Webseite der Westminster Abbey verwiesen. Vgl. hierzu https://www.westminster-abbey.org/abbey-commemorations/commemorations/hannah-pritchard (24.11.2022).

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-013 | CC BY-NC-SA 4.0

eingeweihte Gedenktafel zeigt, sondern auch bei deutschsprachigen Zeitgenossen: zum Beispiel bei dem Osnabrücker Schriftsteller Justus Möser. In einer geplanten Vorrede zur zweiten Ausgabe seines *Harlekin* nennt er das Denkmal der Mrs Pritchard und nimmt ihren Tod zum Anlass jener Neuausgabe. Er hatte während seines fünfmonatigen London-Aufenthalts in den 1760er Jahren häufig die Londoner Theater besucht, und es war unter anderem Hannah Pritchard, die ihm noch Jahre nach seiner Heimkehr in Erinnerung geblieben war.[5] Möser zehrte lange nach seiner Rückkehr von den Theatererlebnissen und seinen damit verbundenen Bekanntschaften. Es gilt also zu untersuchen, inwieweit die englischen Theatergrößen des 18. Jahrhunderts Hannah Pritchard, Edward Shuter, David Garrick und Samuel Foote sowie die Londoner Theaterinszenierungen die schriftstellerische Arbeit des Osnabrückers beeinflussten und ihn darüber hinaus auch inspirierten. Der Schwerpunkt soll dabei auf Mösers Vorarbeiten zur zweiten Ausgabe seines *Harlekin* sowie dem Anlass dieser Neuausgabe – Hannah Pritchard und das Londoner Theater – liegen. Die Untersuchung wird zudem zeigen, welche neuen Erkenntnisse der Blick ins Archiv über Justus Mösers Verbindungen zum Theater und die Entstehung seines *Harlekin* bringen kann und wie diese im Hinblick auf die bisherige literaturwissenschaftliche Möser-Forschung zu bewerten sind.

I. Die Publikationsgeschichte des *Harlekin*

Obgleich der Jurist Justus Möser im November 1763 aus beruflichen Gründen nach London reiste, hatte er dennoch große Erwartungen an das englische Theater.[6] Er kannte vor allem das Schultheater am Osnabrücker Ratsgymnasium und verschiedene Wanderschauspieltruppen, die auch Shakespeare oder

5 Zur politischen Verbindung Mösers nach London vgl. Christine van den Heuvel, Justus Möser und die englisch-hannoversche Reichspolitik zwischen siebenjährigem Krieg und Fürstenbund, in: Zeitschrift für Historische Forschung 29 (2002), H. 3, S. 383–423.

6 Vgl. Michael Maurer, Justus Möser in London (1763/64). Stadien seiner produktiven Anverwandlung des Fremden, in: Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposion, hg. von Conrad Wiedemann, Stuttgart 1988, S. 571–583, hier S. 576. Für einen allgemeinen Überblick zu Mösers London-Reise vgl. Ulrich Lochter, Justus Möser und das Theater. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis des deutschen Theaters des 18. Jahrhunderts, Osnabrück 1967, S. 24–49; vgl. auch Michael Maurer, Aufklärung und Anglophilie, Göttingen 1987, S. 119–121.

Lessing, aber zumeist französischsprachige Stücke spielten.[7] Möglichkeiten, Harlekin-Darstellungen zu sehen, boten sich ihm nur selten. Zwei Jahre vor seiner London-Reise war sein Essay *Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen* erschienen, das ihn über die Osnabrücker Stadtgrenzen hinaus bekannt machte.[8] Er wandte sich damit gegen Johann Christoph Gottscheds Theaterreform und Caroline Neubers Vorhaben, den Harlekin von der Bühne zu verbannen, wie es 1737 effektvoll bei einem »legendäre[n] Leipziger Theaterereignis« in die Tat umgesetzt wurde.[9] Möser verteidigt das Groteske-Komische im Stil der *Commedia dell'arte*, in der die Masken bezeichnend für ihre Rollen sind. Jede Rolle besitzt eine eigene Maske, charakteristische Kostüme, einen zugehörigen Dialekt oder eine bestimmte Art zu reden. Der Harlekin beispielsweise trägt zumeist eine schwarze Maske, ein Kostüm aus farbigen Flicken und eine Kappe.[10] Trotz unterschiedlicher regionaler Ausprägungen und Entwicklungen ist festzuhalten: »Die Typen behalten stets ihren Namen, ihr Aussehen, ihre grundlegenden Verhaltensweisen. Darauf konnten sich die Zuschauer einstellen. Man kannte den Grundcharakter der Typen.«[11] Insbesondere Letzteres ist Mösers *Harlekin* wichtig, wenn er schreibt: »Der Charakter eines jeden Schauspielers zeigte sich gleich in seiner Maske.«[12]

Nach seiner London-Reise begann Möser mit Vorarbeiten zu einer zweiten Auflage seiner *Harlekin*-Schrift und versuchte, eine neue Vorrede zu schreiben. Diese Vorrede fand bislang wenig bis gar keine Beachtung in der Forschung, weil sie 1. nur fragmentarisch überliefert ist, 2. in sechs (erhaltenen) unter-

7 Vgl. Lochter, Justus Möser und das Theater, S. 12. Für den ›Mythos London‹ im 18. Jahrhundert vgl. Editha Weber, Deutschsprachige Londonreisende im 18. und 19. Jahrhundert, in: Deutsche Englandreisen / German Travels to England. 1550–1900, hg. von Frank Lothar Kroll und Martin Munke, Berlin 2014, S. 63–79.

8 [Justus Möser,] Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen, o. O. 1761. Zur aktuellen Forschung vgl. Winfried Siebers, Der Essayist Justus Möser. Anmerkungen zu einem unerschlossenen Aspekt seines literarischen Werkes, in: »Es hat also jede Sache ihren Gesichtspunct …«. Neue Blicke auf Justus Möser (1720–1794), hg. von Susanne Tauss und Ulrich Winzer, Münster 2020, S. 243–254.

9 »Patriotische Phantasien«. Justus Möser 1720–1794. Aufklärer in der Ständegesellschaft. Ausstellung anläßlich des 200. Todestages Justus Mösers, hg. von Henning Buck, Bramsche 1994, S. 78.

10 Einen guten Überblick geben: Wolfgang Theile, Commedia dell'arte. Stegreiftheater in Italien und Frankreich, in: Commedia dell'arte. Harlekin auf den Bühnen Europas, hg. von Rudolf Rieks, Wolfgang Theile und Dieter Wuttke, Bamberg 1981, S. 11–24; Andrea Bartl, Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin, Stuttgart 2009.

11 Theile, Commedia dell'arte, S. 16.

12 Justus Möser, Harlekin (1761), S. 71.

schiedlich langen Entwürfen existiert sowie 3. nicht in der tatsächlich realisierten Neuausgabe abgedruckt wurde. Bernhard Rudolf Abeken nahm sie 1837 im Kapitel »Fragmente aus Mösers Nachlass« auf.[13] Er entschied sich laut eigenen Angaben für den Abdruck des »am weitesten gediehenen« Entwurfs der Vorrede, den auch Dieter Borchmeyer in seiner Harlekin-Herausgabe (2000) und die etwas ältere Werkausgabe von Oda May (1981), wohl aus Abekens *Reliquien*, übernahmen.[14] In der zweiten Ausgabe aus dem Jahr 1777, die Johann Lorenz Benzler mit anderen Texten Mösers neu herausgab, fehlt diese (unvollendete) Vorrede jedoch. Da er den Tod von Hannah Pritchard (1768) erwähnt, arbeitete Möser wohl Ende der 1760er beziehungsweise Anfang der 1770er Jahre an einer eigenen Neuausgabe, die durch das Vorhaben Benzlers hinfällig wurde. Ein mögliches Entstehungsjahr der Entwürfe ist 1773, da Möser in diesem Jahr einen Zeitschriftenbeitrag publizierte, der Pritchards Gedenkschrift ebenfalls erwähnt.[15] Abeken geht davon aus, dass Möser eine Vorrede zum *Harlekin* schrieb, weil »er mit einer neuen vermehrten Ausgabe dieses Meisterwerks umging; eine solche zu liefern hinderte ihn vielleicht der in Bremen im J. 1777 veranstaltete Abdruck, der wahrscheinlich ohne Mösers Zustimmung erfolgte«.[16] Ein Brief von Möser an den Herausgeber Benzler beweist allerdings, dass er mit ihm zusammenarbeitete: »Sonst bin ich mit dem Drucke selbst völlig zufrieden, und die zurückgelassene Abbildung Harlekins kann dem Verleger mehr als mir schaden.«[17] Gemeint ist hier das Titelblatt der Erstausgabe, die laut Möser »der hämische Kupferstecher, der vermuthlich an seinen Hanswurst gedachte, besudelt hat«.[18] In der Neuausgabe wurde die Abbildung durch eine kleine, dekorative Rocaille-Vignette ersetzt.

13 Reliquien von Justus Möser und in Bezug auf ihn. Nebst einer Abbildung von Möser's Denkmal und einem Facsimile seiner Handschrift, hg. von Bernhard Rudolf Abeken, Berlin 1837, S. 77–79. Vgl. Lochter, Justus Möser und das Theater, S. 80 f.

14 Abeken, Reliquien, S. XXX. Vgl. Justus Möser, Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen, hg. und mit einem Nachwort versehen von Dieter Borchmeyer, Neckargemünd 2000, S. 49 f. Vgl. Justus Mösers sämtliche Werke. Erste Abteilung. Dichterisches Werk, philosophische und kritische Einzelschriften, bearbeitet von Oda May, Osnabrück 1981, S. 341 f.

15 Vgl. Justus Möser, Nachricht von einer einheimischen, beständigen und wohlfeilen Schaubühne, in: Westphälische Beyträge zum Nutzen und Vergnügen. 39tes Stück (1773), Sp. 303–310, hier Sp. 310.

16 Abeken, Reliquien, S. XXIX–XXX.

17 Möser an Johann Lorenz Benzler, 17. August 1777, in: Justus Möser, Briefwechsel, neu bearbeitet von William F. Sheldon, in Zusammenarbeit mit Horst-Rüdiger Jarck, Theodor Penners und Gisela Wagner, Hannover 1992, S. 544.

18 Möser an Thomas Abbt, Mai 1762, in: Möser, Briefwechsel, S. 272.

Die Erstausgabe und der von Benzler herausgegebene Druck unterscheiden sich bis auf wenige Veränderungen der Interpunktion und Rechtschreibung oder einige zusätzliche Anmerkungen nicht.[19] Es wurde der »Vorbericht« der Erstausgabe von 1761 übernommen, der diesmal anstatt mit »J. M.« mit »Harlekin« unterschrieben und durch die einleitenden Worte des Herausgebers ergänzt wurde, dass das Essay erneut gedruckt wurde, da es bei der »ersten Erscheinung so grossen und lauten Beyfall bey Kennern und Liebhabern« gefunden habe.[20] Während der Harlekin im tatsächlich gedruckten Vorbericht in deutlich kürzerer Form die Leser bittet, in seinen nachfolgenden Ausführungen »nicht zu viel Vernunft« zu finden,[21] reflektiert er in den unpublizierten Vorredenfragmenten seine öffentliche Verbannung und bittet seine »Feinde in Deutschland«, ihm »ihren letzten Segen nicht zu versagen«, um nicht in Schande sterben zu müssen.[22] Die unbeendeten Entwürfe zeigen darüber hinaus, wie bemüht Möser war, die richtigen Worte und Formulierungen für seine eigene Neuausgabe zu finden und dass Pritchards Tod Anlass zu dieser war. In den drei längsten der sechs Entwürfe fällt ihr Name und der Harlekin bekennt sich dazu, »bei dem Grabe der Madame Pritchard« in »freundschafft« zu stehen.[23] Außerdem gibt der längste Entwurf Aufschluss über die Themen, die Möser nach seiner London-Reise beschäftigten. Beachtenswert ist dabei ein Absatz, den weder Abeken noch die Werkausgabe der Göttinger Akademie der Wissenschaften aus dem handschriftlichen Nachlass übernommen haben. Ersterer benennt diesen als »Notizen und Namen, über die er [Möser, D. S.] wahrscheinlich sich auszulassen im Sinn hatte«, und den es sich offenbar nicht abzudrucken lohnte.[24] Da Möser diese Notizen zwischen der Vorrede und einem Absatz mit dem Titel »Harlekins Stoßgebet« platzierte, ist aber anzunehmen, dass er die Überlegungen in einer weiteren, längeren Version der Vorrede oder sogar im Haupttext auszuführen plante. Die festgehaltenen Gedanken können folglich nicht als reine ›Notizen‹ abgetan und für unwichtig erachtet werden, sondern lassen erkennen, dass Mösers Harlekin der Erstausgabe nicht bloß der gealterte Possenspieler ist, der die Gottsched'sche Theaterreform anprangert. Der reifere Harlekin, der sich in seiner Vorrede zur Neuausgabe an seine Leser wendet, ist von Mösers London-Aufenthalt beeinflusst worden.

19 Für eine ausführlichere Gegenüberstellung der beiden Druckausgaben vgl. Lochter, Justus Möser und das Theater, S. 81.

20 Justus Möser, Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen. Neue verbesserte Auflage, Bremen 1777, S. [3].

21 Ebd., S. 5.

22 NLA Osn Dep 58d A XIX/3 fol. 1r.

23 Ebd., fol. 3r.

24 Abeken, Reliquien, S. XXX.

II. Möser und das Londoner Theater

Wann Möser London erreichte, geht nicht aus seinen Korrespondenzen hervor. Er müsste allerdings deutlich vor Ende November 1763 die englische Metropole erreicht haben, da William F. Sheldon seine Abreise »vermutlich auf den 3.11.« datiert und Möser selbst von einer Reise »über 8 Tage« spricht.[25] Es ist also davon auszugehen, dass Möser schon um den 10. November in London war und dort bis Anfang April blieb. Die Londoner Theatersaison 1763/64 begann im Drury-Lane-Theater am 17. September 1763 und endete am 29. Mai 1764.[26] Möser nahm ungefähr fünf der knapp acht Monate als Zuschauer an der Saison teil. In dieser Zeit wurden Sprechdramen wie Komödien, Tragikomödien und Tragödien sowie musikalische und pantomimische Darbietungen auf die Bühnen gebracht. In einem Brief berichtet Möser Mitte Dezember 1763, dass er zwei Bühnen, »eine zu Coventgarden und die andre in Drury-Lane«, besucht habe, die beide nicht weit von seiner Unterkunft in der Cleveland's Row entfernt lagen und auf deren Bühnen täglich (außer sonntags) gespielt wurde.[27] Er kritisiert, dass diese Anzahl »für einen so großen Ort […] viel zu wenig scheinet«.[28] Die Oper »rechne« er nicht zu den beiden Schaubühnen und fährt mit Worten, die seine Enttäuschung erahnen lassen, fort: »Ueberhaupt hat die Anlage beider Bühnen nichts Vorzügliches. Sie sind fast klein und gar nicht prächtig.«[29]

Es gibt nur wenige Quellen über Mösers London-Reise, in denen er explizit über seine Erfahrungen und den Einfluss, den diese auf seine Schreibprojekte ausübten, spricht. Einen Brief verfasste er aus London an Johann Wilhelm Ludwig Gleim.[30] Er berichtet ihm: »Harlekin in London ist wie Harlekin in Deutsch-

25 Möser, Briefwechsel, S. 301, Anm. 11. Möser an Clamor Adolph Theodor von dem Bussche-Hünnefeld, ca. 20. Oktober 1763, in: Ebd., S. 301.

26 Zur Spielsaison 1763/64 vgl. Dougald MacMillan, Drury Lane Calendar 1747–1776. Compiled from the playbills and edited with an introduction, Oxford 1938, S. 97–109.

27 Möser an Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 15. Dezember 1763, in: Möser, Briefwechsel, S. 301.

28 Ebd. Vgl. auch Lochter, Justus Möser und das Theater, S. 26. Für die Einwohnerzahl Londons, die Möser zwar mit 1,3 Millionen zu hoch schätzte (es waren in der Volkszählung im Jahr 1801 etwa 860.000), empfand er die Anzahl von zwei Theater- und einer Opernbühne als zu gering. Vgl. Kapitel 2 »The playhouses«, in: Allardyce Nicoll, The Garrick Stage. Theatres and audience in the eighteenth century, Manchester 1981, S. 35–77.

29 Möser an Gleim, 15. Dezember 1763, in: Möser, Briefwechsel, S. 302.

30 Er schrieb ebenfalls dem Berliner Aufklärer Friedrich Nicolai sowie seinem Freund Thomas Abbt; Letzterem allerdings erst vier Wochen nach seiner Rückkehr.

land, und meine Erwartung, welche auch wohl zu groß war, ist bey der Bühne in keinem Stück befriedigt worden.«[31] Das Harlekin-Thema ließ den Osnabrücker also auch fernab der Heimat nicht los. Zwischen Mitte November und Mitte Dezember, als Möser den Brief schrieb, wurde Lewis Theobalds Nachspiel *Harlequin Sorcerer* als einzige Harlekinade in Covent Garden gezeigt, sodass er sich mit den Worten »Harlekin in London« nur auf diese Vorstellungen beziehen kann.[32] Die englische Harlekinade erinnert jedoch vielmehr an eine musikalische Umsetzung eines Shakespeare-Stücks. Harlekin tritt nämlich gemeinsam mit mehreren Hexen auf: »While several Witches and Harlequin fly across.«[33] Auch im weiteren Verlauf wird dem englischsprachigen Harlequin nicht die Rolle zuteil, die Möser sich wohl im Stil der *Commedia dell'arte* erhofft hatte.

Eine zweite Harlekinade wurde erst Ende Dezember als Pantomime im Drury-Lane-Theater aufgeführt: *The Rites of Hecate; or, Harlequin from the Moon*.[34] Hier steht neben Harlekin ebenfalls die *Commedia dell'arte*-Figur Colombine auf der Bühne, wie es ein Manuskript mit den Liedern der Pantomime verrät. Genaue Rollen- oder Kostümbeschreibungen lassen sich dem Manuskript jedoch nicht entnehmen.[35] Ein Tagebucheintrag des Souffleurs William Hopkins gibt aber einen Einblick in die erste Vorstellung am 26. Dezember 1763: »The Pantomime went off very well, and with great Applause. […] The Elephant is excellent, and has a very fine Effect.«[36] Welche Bedeutung dem erwähnten Elefanten zukam – ob er in die Handlung eingebaut wurde oder nur zum Bühnenbild gehörte – ist leider nicht rekonstruierbar. Der Vergleich mit deutschen Inszenierungen anderer Harlekinaden lässt allerdings dazu tendieren, dass er Teil des Bühnenbilds war.[37]

31 Möser an Gleim, 15. Dezember 1763, in: Möser, Briefwechsel, S. 303.
32 Vgl. Lochter, Justus Möser und das Theater, S. 32.
33 Harlequin Sorcerer. With the Loves of Pluto and Proserpine. As performed at the Theatre-Royal in Covent-Garden, London 1752, S. 8.
34 MacMillan zitiert dafür aus dem Tagebuch von Hopkins. Am 24. Dezember 1763 notierte er: »This day was dedicated for rehearsing the New Pantomime called the *Rites of Hecate*.« (MacMillan, Drury Lane Calendar 1747–1776, S. 101 f. Herv. im Orig.) Zur Tradition der Harlekin-Pantomimen auf den englischen Bühnen vgl. John O'Brien, Harlequin Britain. Eighteenth-Century Pantomime and the Cultural Location of Entertainment(s), in: Theatre Journal 50 (1998), H. 4, S. 489–510.
35 John Larpent, The Songs in a New Pantomime Entertainment call[e]d Rites of Hecate or Harlequin from the Moon to be perform[e]d at the Theatre Royal in Drury Lane, [London 1763].
36 MacMillan, Drury Lane Calendar 1747–1776, S. 102.
37 MacMillan konnte auch nicht herausfinden, wie oder wo der erwähnte Elefant auf der Bühne zum Einsatz kam. Doch Gabriella-Nóra Tar wies für deutschsprachige Harlekinaden der Berner'schen Kindergesellschaft zwischen 1782 und 1786 ein Büh-

Aufgrund der Wiederholungen ist es wahrscheinlich, dass Möser mindestens eine der Vorstellungen der mehrfach aufgeführten Stücke besuchte. Auffallend häufig wurden in der Saison 1763/64 Komödien gespielt. Eines der erfolgreichsten Nachspiele der Saison war *The Mayor of Garratt* von Samuel Foote. In der ersten Dezemberwoche wurde es fast jeden Abend gezeigt und Möser urteilt in seinem Brief an Gleim wenige Tage später: »Ein Nachspiel, worin die Wahl eines Lord Mayor vorgestellt wird, ist so platt, wie es seyn kann, und wird doch mit dem größten Beyfall aufgenommen.«[38] Er wolle sich in der folgenden Zeit aber noch näher mit den »neuen Lust- und Nachspiele[n]« beschäftigen.[39]

Eine Komödie, deren Premiere in dieser Saison stattfand, war *The Dupe* von Frances Sheridan. Wie das Tagebuch von Hopkins verrät, stieß das neue Lustspiel allerdings auf Ablehnung des Publikums, sodass hinterher einige Szenen gestrichen werden sollten: »This Play was very well acted, – but the Subject much displeased. – In 4th. Act much hissing, and so on to the End.«[40] Bei der nächsten Vorstellung zwei Tage später heißt es: »This Night the Passages that seemed to give offence were omitted, a little hissing, but not so much as the first night.«[41] Am darauffolgenden Tag wurde es ein letztes Mal gespielt, erneut mit »much hissing and groaning« und dem Entschluss, es kein weiteres Mal aufzuführen.[42] Hopkins fasste die dritte und letzte Vorstellung mit den Worten zusammen: »A very bad House.«[43] Möser hätte hier also die echten Zuschauerreaktionen miterleben können – ob er eine der drei Aufführungen besuchte, ist nicht klar, aber eher unwahrscheinlich. Die empörten Reaktionen des Publikums wären vermutlich Gegenstand seines Briefs gewesen, den er nur zwei Tage nach der letzten Vorstellung von *The Dupe* an Gleim verfasste. Es mangelte Möser während seines Aufenthalts allerdings nicht daran, sich verschiedene Ko-

nenbild einer (unbenannten) Pantomime nach, das einen Elefanten zeigt, auf dem Colombine reitet, »auf dem Rüssel des Elefanten sitzt Harlekin […]. Als Sensation der exotisch angelegten Szene gilt zweifelsohne der in die Mitte der Bühne gestellte Elefant.« (Gabriella-Nóra Tar, Deutschsprachiges Kindertheater in Ungarn im 18. Jahrhundert, Berlin 2012, S. 126.)

38 Möser an Gleim, 15. Dezember 1763, in: Möser, Briefwechsel, S. 302.

39 Ebd., S. 303.

40 MacMillan, Drury Lane Calendar 1747–1776, S. 101. Die Premiere war am 10. Dezember 1763.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd. Nach dem 13. Dezember 1763 wurde es nicht mehr aufgeführt. Hogan und Beasley sehen als einen der Gründe, dass das Stück nicht unbedingt für die Theaterbühne geschrieben wurde, weil es teilweise zu »talky and novelistic« war und der Umgang der Autorin mit Liebe und Ehe und der Vermeidung von »conventional morality« missfielen. (The plays of Frances Sheridan, hg. von Robert Hogan und Jerry C. Beasley, Newark 1984, S. 24 f.)

mödieninszenierungen anzusehen. Komödien, die mehrmals in der Saison 1763/64 gespielt wurden, waren: *Love for Love* (Congreve), *The Jealous Wife* (Colman the Elder), *The Busy Body* (Centlivre), *The Miser* (Fielding), *A Careless Husband* (Cibber), *The Alchemyst* (Jonson), *The Stratagem* (Farquhar), *Polly Honeycomb* (Colman the Elder), *The Foundling* (Moore), *The Confederacy* (Vanbrugh) oder *The Minor* (Foote) – um hier nur einige zu nennen und die Vielzahl der Komödien in einer einzigen Saison aufzuzeigen.[44]

Ein Londoner (Bühnen-)Autor, der in dieser Auslistung genannt wird und mit dem sich Möser nach seiner Rückkehr laut seiner Notizen im Speziellen auseinanderzusetzen plante, war Henry Fielding (1707–1754). Der Name Fielding taucht auch in der Erstausgabe des *Harlekin* zwischen Pope, Cervantes oder Voltaire auf, als er die »verschiednen Arten der komischen Malerey« mit ihrer »Mannigfaltigkeit« aufzeigen möchte.[45] Daher verwundert es nicht, dass Möser sich für eine Neuausgabe noch weiter mit Fielding befassen wollte, um des Harlekins »Feinde in Deutschland« von der komischen Vielfalt zu überzeugen.[46] Insbesondere Fieldings Roman *Tom Jones* dient hier als geeignetes Beispiel für die Vielfalt eines Romancharakters.[47] Jochen Grywatsch merkt dazu an, dass im *Harlekin* wiederholt Namen englischer Schriftsteller fallen, die »Bezugnahme« erfolge »allerdings häufig nur beiläufig«.[48] Aus einem der Entwürfe zur zweiten *Harlekin*-Vorrede geht jedoch hervor, dass Möser *Tom Jones* weitere Aufmerksamkeit schenken wollte – 1769 wurde *Tom Jones* sogar als »comic opera« in Covent Garden aufgeführt. Mutmaßlich verfolgte Möser also die Londoner Spielpläne.[49] Neben *Tom Jones* zählt er auch *Clarissa* und *Pamela* auf, zwei Briefromane von Samuel Richardson, ein wie Fielding im deutschsprachigen Raum häufig rezipierter Londoner Schriftsteller.[50]

44 Viele der erwähnten Stücke gehören zu den erfolgreichsten Komödien, die in den 1740er bis 1770er Jahren in London aufgeführt wurden. Vgl. dazu George Winchester Stone, The London Stage. 1747–1776. A critical Introduction, Carbondale u. a. 1968, S. CLXIII–CLXV. Vgl. auch Lisa A. Freeman, The social life of eighteenth-century comedy, in: The Cambridge companion to British Theatre. 1730–1830, hg. von Jane Moody und Daniel O'Quinn, Cambridge 2007, S. 73–86.

45 Möser, Harlekin (1761), S. 18.

46 NLA Osn Dep 58d A XIX/3, fol. 1r.

47 Für die Verbindung zwischen Mösers *Harlekin* und *Tom Jones* vgl. Karl Welker, Rechtsgeschichte als Rechtspolitik. Justus Möser als Jurist und Staatsmann, Bd. 2, Osnabrück 1996, S. 771 f.

48 Jochen Grywatsch, »…unendliche Mannigfaltigkeiten …«. Englische Einflüsse auf Justus Möser, in: Westfälische Forschungen 44 (1994), S. 210–222, hier S. 211.

49 Vgl. Henry Fielding und Joseph Reed, Tom Jones, a comic opera. As it is performed at the Theatre-Royal in Covent-Garden, London 1769.

50 NLA Osn Dep 58d A XIX/3 fol. 2v.

Mit der Erwähnung des Namens »Jorrik« in den ›Notizen‹ könnte er den Hofnarren aus Shakespeares *Hamlet* meinen, der als »des Königs Spaßmacher« von Hamlet betrauert wird, als er den Schädel des Toten anhebt: »Ach armer Yorick! – Ich kannte ihn, Horatio; ein Bursche von unendlichem Humor, voll von den herrlichsten Einfällen. […] Ist jetzt keiner da, der sich über dein eignes Grinsen aufhielte? Alles weggeschrumpft?«[51] Dass sich Mösers Harlekin, der befürchtet, »aus dieser besten Welt cum infamia relegiert zu werden«, mit einem verstorbenen Narren identifiziert, erscheint als möglich.[52] Für Shakespeares Yorick spräche ebenfalls, dass Tom Jones im gleichnamigen Roman, mit dem sich Möser ja nachweislich weiter befassen wollte, eine Inszenierung von *Hamlet* besucht und die Totenschädel-Szene beschreibt.[53] Shakespeare-Inszenierungen waren Mitte des 18. Jahrhundert vor allem auf den Londoner Bühnen noch sehr präsent. Auf dem Spielplan standen während Mösers London-Aufenthalt die Komödien *A Midsummer night's dream* (Drury Lane, November 1763), *The Merry Wives of Windsor* (Covent Garden, Januar 1764), *Much Ado About Nothing* (Drury Lane, Januar 1764) oder die Tragödien *Romeo and Juliet* (Drury Lane, November 1763), *Macbeth* (Drury Lane, November 1763) und *Cymbeline* (Drury Lane, Dezember 1763) sowie auch *Hamlet* (Drury Lane, Februar 1764).[54]

Welche Angabe sich in den ›Notizen‹ hingegen mit hoher Sicherheit auf Shakespeare bezieht, ist »Henry IV.«.[55] In der Saison wurde Shakespeares *Henry IV.* mehrfach gespielt (Drury Lane, Part I im November und Part II im Januar), sodass Möser die Möglichkeit hatte, die Inszenierung beider Teile zu besuchen.[56] In einem der Entwürfe seiner *Harlekin*-Vorrede bezeichnet Möser Henry IV. als »stehende[n] historische[n] Charakte[r]«.[57] Derartige stehende Charaktere, wie sie auch in der *Commedia dell'arte* zu finden sind, fehlen vermehrt, so der Harlekin – diesen Gedanken aus den Vorrede-Fragmenten griff

51 William Shakespeare, Hamlet. Prinz von Dänemark, in: Ders., Sämtliche Werke, Bd. 3: Tragödien, übers. von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck, Heidelberg 1987, S. 476–583, hier S. 569.

52 NLA Osn Dep 58d XIX/3 fol. 1r.

53 Vgl. Henry Fielding, Tom Jones, Buch XVI, Kapitel V.

54 Die in Klammern genannten Monate beziehen sich auf die Inszenierungen, die Möser zuerst hätte sehen können und schließen nicht aus, dass in der darauffolgenden Zeit das Stück wiederholt und auf unterschiedlichen Bühnen aufgeführt wurde. Vgl. George Winchester Stone, The London stage 1660–1800. A Calendar of plays, entertainments & afterpieces. Together with casts, box-receipts and contemporary comment. Compiled from the playbills, newspapers and theatrical diaries of the Period. Part 4: 1747–1776, Carbondale u. a. 1968, S. 1017–1049.

55 NLA Osn Dep 58d A XIX/3 fol. 2v.

56 Vgl. Stone, London stage 1660–1800. Part 4, S. 1020–1034.

57 NLA Osn Dep 58d A XIX/3 fol. 2v.

Möser in der Neuausgabe zumindest in einer Anmerkung auf.[58] Im längsten Vorreden-Entwurf klagt der Harlekin außerdem an: »Die Deutschen haben die wenigsten stehenden Charakt[ere] und aus Mangel einer Haubtstadt wenige symbolische Worte, kein La Greve, kein Drury lane, kein Tyburn, keine genugsam bekannten Helden.«[59] Die namhaften Hinrichtungsstätten Tyburn und La Grève waren bereits vor seiner London-Reise Assoziationen Mösers, wenn er über London und Paris als die »beiden wahren Hauptstädten Europens« schrieb.[60] Ein Ort findet jedoch erst in einem der Vorreden-Entwürfe Erwähnung und verdeutlicht die nachhaltige Wirkung des Londoner Theaters auf Möser: die Drury Lane.

Obschon sich Möser in einer überarbeiteten Version des *Harlekin* stärker auf Shakespeare hätte beziehen können, ist es jedoch viel wahrscheinlicher, dass er den Namen Yorick notierte, um sich näher mit Laurence Sterne auseinanderzusetzen. Vor der Angabe »Jorrik« ist nämlich der Name »Corporal Trim« zu lesen – ebenfalls eine Figur aus Sternes neunbändigem Roman *Tristram Shandy*.[61] Dafür spräche zudem, dass Georg Christoph Lichtenberg nach einem persönlichen Treffen mit Möser berichtete, Möser kenne »den berühmten Yorick sehr gut« und habe ihm erzählt, »daß er sehr lustiger Hümeur in Gesellschafften gewesen sey« – gemeint ist hier wohl der Schriftsteller Sterne selbst.[62] Ulrich Joost merkt dazu an, dass Möser den Schriftsteller »auf seiner Englandreise kennen gelernt haben« dürfte.[63]

Der Blick ins Archiv und die ›Notizen‹ in einem der Entwürfe, die Abeken als so unbedeutend bewertete, indem er sie – wie auch Editionen nach ihm – nicht aufnahm, geben demzufolge Aufschluss darüber, dass Möser seinen ›reiferen‹ Harlekin in engerer Verbindung zur englischen Komik in unterschiedlicher Form sah. Eine Person schien Möser und seinen Harlekin jedoch besonders geprägt zu haben und soll neben ihren Schauspielkollegen nachfolgend näher betrachtet werden: Hannah Pritchard.

58 Vgl. Justus Möser, Harlekin (1777), S. 83 f.

59 NLA Osn Dep 58d A XIX/3, fol. 2v.

60 Möser an die Berliner, Mai 1762, in: Möser, Briefwechsel, S. 272: »Zu den Schwierigkeiten, welche sich der Aufnahme des deutschen komischen Theaters entgegenstellen, rechne ich auch besonders mit den Mangel einer allgemeinen Hauptstadt dieses Reichs. […] Und vielleicht kennen Sie, mein Herr, Tyburn und la Grève, ohne den Platz nennen zu können, wo in Berlin oder Wien die Diebe gehangen werden.«

61 NLA Osn Dep 58d A XIX/3, fol. 2v.

62 Zit. nach Ulrich Joost, »… nach meinem Urtheil einer der vollkommensten Männer«. Lichtenberg und Justus Möser, und dabei etwas zu Lichtenberg in Osnabrück, in: Lichtenberg-Jahrbuch (2005), S. 45–67, hier S. 48.

63 Ebd. Vgl. dazu auch Renate Stauf, Justus Mösers Konzept einer deutschen Nationalidentität, Tübingen 2012, S. 247, Anm. 131.

III. Möser und die Londoner Schauspieler/innen

In seinem Brief an Gleim erwähnt Möser drei Londoner Schauspieler: David Garrick, Samuel Foote und Edward Shuter. Der Name Hannah Pritchard fällt nicht, weshalb es umso mehr erstaunt, dass sie die Schauspielerin war, deren Andenken sein *Harlekin* wahren soll. Es ist also anzunehmen, dass Möser in London von ihren schauspielerischen Leistungen hörte oder selbst Zuschauer dieser war. Doch in welchen Stücken könnte Möser die Schauspielerin gesehen haben? Pritchard spielte Mitte Dezember in der Drury Lane in der neuen Komödie *The Dupe* die Rolle der Mrs Etherdown, trat also an drei aufeinanderfolgenden Spieltagen auf, bis das Stück aus dem Spielplan gestrichen wurde. Wie bereits erwähnt, hat Möser vermutlich keine der drei Aufführungen besucht. Im Januar verkörperte Mrs Pritchard verschiedene Rollen in mehreren Komödien: Mrs Ford in *The Merry Wives of Windsor* (Shakespeare), Millimant in *The Way of the World* (Congreve), Leonora in der Komödie *The Mistake* (Vanbrugh) sowie Lady Truman in *The Drummer* (Addison). Im Februar spielte sie Lady Brumpton in der Komödie *The Funeral* (Steele) und im März in der Tragödie *The Rival Queens* (Lee).[64] Letztere Vorstellung am 20. März 1764 fand als »Benefit of Mrs Pritchard« mit der für sie neuen Rolle der Roxana statt.[65] In der Saison 1763/64 stellte sie sechzehn verschiedene Personen dar, neun Mal wirkte sie in einer Komödie mit – Möser hätte in sechs dieser Komödien als Zuschauer sitzen können. Bei seinem London-Aufenthalt muss er sie vor allem in Komödien auf der Bühne gesehen haben, denn der Harlekin zeigt »Madame Pritchard« seine »freundschafft und offentliche dankbarkeit«, während er bei ihrem Denkmal steht.[66]

Als Möser in England war, hatte Hannah Pritchard den Zenit ihrer Karriere erreicht. Insbesondere für ihre Darstellung der Lady Macbeth – häufig an Garricks Seite, doch in dieser Saison mit Charles Holland als Macbeth – war sie bekannt. George Winchester Stone hält fest: »Mrs Pritchard, by common consent, topped her profession in tragedy.«[67] Dass Möser positive wie negative Meinungen über sie hörte, zeigen die Worte des Harlekin:

> Indessen habe ich […] mich unmöglich enthalten können by dem Grabe der Mrs Pritchard noch einmal auf meine Zehe zu treten und mit einem trauri-

64 Vgl. Stone, The London Stage 1660–1800. Part 4, S. 1031–1035, S. 1040 und S. 1046.

65 MacMillan, Drury Lane Calendar 1747–1776, S. 105. Vgl. Vaughan, Born to please, S. 171 f.

66 NLA Osn Dep 58d A XIX/3, fol. 7r.

67 Stone, A critical Introduction, S. XCIII.

gen Blick auf dieses erhabene und von Feinden verachtete Denkmahl, meine Feinde in Deutschland zu bitten mir ihren letzten Segen nicht zu versagen.[68]

In bisherigen Editionen wurde an dieser Stelle »von Fremden verachtete Denkmal« gelesen.[69] Die Handschrift Mösers zeigt jedoch, dass es sich um dasselbe Wort wie einige Wörter danach handeln muss (»Feinde in Deutschland«). Möser greift hier wohl die ›Anfeindungen‹ Pritchards, etwa die Kontroversen mit Johnson, auf. Der Blick ins Archiv führt also dazu, dass Forschungspositionen revidiert werden müssen.

Ein Bewunderer der Schauspielerin war hingegen ihr Kollege Samuel Foote.[70] Über Foote berichtete Möser Gleim bereits Mitte Dezember 1763. Er sah ihn in seinem Nachspiel *The Mayor of Garratt*, in dem der Verfasser selbst die Rolle des Mayors Sturgeon übernahm. Über Foote schreibt Möser: »Er ist zugleich ein Verfasser einiger Stücke, die keinen sonderlichen Beyfall gefunden.«[71] Kritik übt Möser vor allem an seinen schauspielerischen Darbietungen: »Wenn ich ihn aber mit sich selbst vergleiche, so ist er in dem einen Stück genau wie in dem andern, folglich kein Genie, sondern ein sorgfältiger ausgelernter Copist.«[72] Ulrich Lochter verweist hier auf die Vorstellungen, in denen Foote außerhalb des Theaters unter dem Titel »copies from the best masters« bekannte Personen – auch Garrick – karikierte.[73] In den etwa vier Wochen, die Möser vor seinem Brief an Gleim in London verbrachte, trat Foote nur, wie bereits gesagt, als Mayor Sturgeon sowie in Drydens *The Spanish Fryar* als Gomez im Drury-Lane-Theater auf.[74] Diese beiden Rollen meint Möser wohl, wenn er einen Vergleich seiner Schauspielkunst vornimmt.

Footes Konkurrent Edward Shuter, den Möser persönlich kannte, war in dieser Saison in Covent Garden anzutreffen. Dort konnte Möser ihn in einer Vielzahl von Rollen sehen, beispielsweise als Sir William Belfond in der Komödie *The Squire of Alsatia* (Shadwell), als Peachum in der *Beggar's Opera* (Gay) oder als Polonius in *Hamlet* (Shakespeare). David Garrick, Leiter und Schauspieler im Drury-Lane-Theater, hielt sich während Mösers Anwesenheit nicht im Land auf. Obwohl er ihn »nicht gesehen« habe, hörte Möser in London von ihm:

68 NLA Osn Dep 58d A XIX/3 fol. 1r.

69 Abeken, Reliquien, S. 77. Borchmeyer hat dieses Wort ebenfalls so übernommen.

70 Foote sagte über Pritchard: »But to sum up Mrs. Pritchard's qualities in a few words, from the various cast of her Characters, in all of which she is pleasing, and the Easiness of her Disposition, I would, were I a Pattentee, rather have her in my service than any Woman in England.« Zit. nach Vaughan, Born to please, S. 123.

71 Möser an Gleim, 15. Dezember 1763, in: Möser, Briefwechsel, S. 303.

72 Ebd.

73 Vgl. Lochter, Justus Möser und das Theater, S. 41 f.

74 Vgl. MacMillan, Drury Lane Calendar 1747–1776, S. 101.

»Einer der vornehmsten Acteurs, welcher sehr gerühmt wird […], namens Garrick, ist itzt verreiset.«[75] Da Möser mit Fieldings *Tom Jones* vertraut war und dort eine *Hamlet*-Inszenierung mit Garrick in der Hauptrolle beschrieben wird, könnte dieser Roman ebenfalls auf seine Meinung über Garrick eingewirkt haben.[76] Die Bedeutung des Schauspielers für das Londoner Theater war Möser bewusst, denn sein Sekretär Warnecke widmete David Garrick die englische Übersetzung des *Harlekin*: »To David Garrick, […] it cannot be addressed to any other person with such propriety as to you […].«[77] Auffällig ist, dass Warnecke in seinem Vorwort zur englischen Ausgabe wie Möser das Fehlen einer deutschen Theater-Hauptstadt bemängelte (»In short, there is no London in Germany«).[78] Dass die Übersetzung 1766 dann in London erschien, unterstreicht Mösers anhaltende Verbindung zum englischen Theater trotz seiner Rückkehr nach Osnabrück.

IV. Einfluss des Londoner Theaters auf Mösers Schreibprojekte

Nach Mösers London-Aufenthalt ist in einem letzten Schritt zu fragen, welche Schreibprojekte er neben der Planung einer *Harlekin*-Neuausgabe umsetzte, die von den Bekanntschaften und Erlebnissen im Londoner Theater beeinflusst worden sind. Zuerst ist ein Nachspiel zu nennen, das Möser noch in England schrieb: *Die Tugend auf der Schaubühne oder Harlekins Heirath: Ein Nachspiel in einem Aufzug*.[79] Dass er diese Form wählte, erscheint bei der hohen Anzahl an komischen Nachspielen auf den Londoner Bühnen nachvollziehbar. Teil des Nachspiels sind bekannte Figuren der *Commedia dell'arte*: feststehende Charaktere wie Harlekin, Colombine, Scapin oder Isabelle. Eine weitere Komödie, die Möser in London verfasste, ging auf Korrespondenzwegen verloren.

Bei seiner 1767 publizierten Erzählung *Das Glück der Bettler* handelt es sich um eine »vermutlich fingierte Schilderung eines […] nächtlichen Streifzuges durch das Londoner Armenviertel St. Giles« an der Seite des Schauspielers

75 Ebd.
76 Vgl. Fielding, Tom Jones, Buch XVI, Kapitel V.
77 Justus Möser, Harlequin or, a defence of grotesque comic performances, London 1766, S. V–VI.
78 Ebd., S. XIII.
79 Justus Möser, Die Tugend auf der Schaubühne oder Harlekins Heirath. Ein Nachspiel in einem Aufzuge, Berlin und Stettin 1798. Vgl. Winfried Siebers, Justus Möser in London, in: Heimat-Jahrbuch Osnabrücker Land (2020), S. 15–19.

Edward Shuter.[80] Er beschreibt hier dessen Vorgehen, »die niedrigen Classen der Menschen« zu studieren, um sie »in der komischen Mahlerey« imitieren zu können.[81] Gemeinsam mit dem Schauspieler mischt sich der Erzähler in passender Kleidung unter die »Gassenbettler« in einem Speisekeller und hebt die positiven Seiten, das ›Glück‹ dieses einfachen Lebens hervor.[82] Ein weiterer Beitrag, der in Zusammenhang mit der Londoner Theaterpraxis entstand, wurde 1773 unter dem Titel *Nachricht von einer einheimischen, beständigen und wohlfeilen Schaubühne* veröffentlicht. Möser thematisiert darin die schwierige finanzielle Lage des Schauspielerstandes und beweist, dass er nicht nur an Theaterinszenierungen und schauspielerischen Leistungen, sondern auch an den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Problemen interessiert war. Um Garrick, den er in London ja gar nicht kennengelernt oder auf der Bühne gesehen hat, zu kritisieren, zitiert er ein Gedicht, das Garricks »Crimes« und seine finanzielle Bereicherung zu Lasten der Schauspieler/innen im Drury-Lane-Theater anprangert.[83] Er sei nur auf der Bühne dieser große Mann, denn »sobald eine Person ihre theatralische Kleidung anzieht«, erscheine es, als fahre »eine ganz neue Seele in ihren Körper« und »die größte Blödigkeit [verwandelt] sich oft in die anständigste Dreistigkeit«.[84] Als Gegensatz zu ihm wird »Mistris Pritchard« erwähnt, deren Grab »im vorigen Jahre in der Westmünster Abtey an der Seite Shakespears und Händeln gegen über […] errichtet wurde«.[85] Mit Grab meint Möser – wie auch im Fragment der *Harlekin*-Vorrede – nicht etwa Pritchards Grabstätte, die sich in Twickenham in Middlesex befindet, sondern die Gedenktafel in der Westminster Abbey. Hannah Pritchard dient Möser hier erneut als Inbegriff guter Schauspielkunst und das Londoner Theater als Vorbild der Theaterentwicklung im deutschsprachigen Raum. Alle, die seine Vorschläge für eine Schaubühne ablehnen, seien dazu »verdammt, die Grabschrift der Mistris Pritchard […] täglich dreymal zu lesen«.[86]

80 Circulation der Ideen. Justus Möser und die Aufklärung in Nordwestdeutschland. Eine Ausstellung der Justus-Möser-Gesellschaft und der Universitätsbibliothek Osnabrück; 29. Oktober bis 30. November 1991 in der Universitätsbibliothek Osnabrück, hg. von Winfried Siebers, Osnabrück 1991, S. 21.

81 Justus Möser, Das Glück der Bettler, in: Ders., Patriotische Phantasien, Bd. 1, Berlin 1775, S. 70–73, hier S. 70 f.

82 Vgl. Manfred Rudersdorf, »Das Glück der Bettler«. Justus Möser und die Welt der Armen. Mentalität und soziale Frage im Fürstbistum Osnabrück zwischen Aufklärung und Säkularisation, Münster 1995, S. 83–86.

83 Möser, Nachricht von einer einheimischen, beständigen und wohlfeilen Schaubühne, Sp. 305 f., Anm. a).

84 Ebd., Sp. 308 f. Mösers Meinung über Garrick scheint also zwischen Wertschätzung und Kritik zu schwanken.

85 Ebd., Sp. 310.

86 Ebd.

V. Schlussbemerkung

Am Ende der Untersuchung steht demzufolge wie zu Beginn das Denkmal Hannah Pritchards in London. Obwohl Möser sie in verschiedenen Zusammenhängen erwähnte, hat der Einfluss Pritchards auf seine literarische Tätigkeit bisher keine Beachtung in der Forschung gefunden. Erst die neue Auswertung der im Archiv aufbewahrten Textentwürfe kann die Bedeutung der Londoner Schauspielerin im Hinblick auf Mösers *Harlekin* und die Vorarbeiten zu einer geplanten Neuausgabe belegen, denn es ist ihr Grab beziehungsweise Denkmal, das der reifere Narr als Ort der Inszenierung seines Abtretens gewählt hat. Neben David Garrick, Samuel Foote und Edward Shuter, deren Namen in publizierten Texten wie Widmungen oder Zeitschriftenbeiträgen genannt werden, fallen im archivarischen Teil von Mösers Nachlass Hannah Pritchard, ihre Gedenkstätte und das Theater in der Drury Lane heraus. Theater und Archiv stehen dabei insofern im Zusammenhang, als erst die Archivierung der sechs Entwürfe einer nie publizierten Vorrede neue Rückschlüsse auf die Verbindungen zwischen einem Osnabrücker Schriftsteller des 18. Jahrhunderts und dem englischen Theater zulassen. Die Entwürfe zeigen eine stärkere Einflussnahme des Londoner Theaters (und der englischen Komik) auf Justus Möser auf, als bisher in der Forschung eruiert wurde. Für die künftige Forschung bedeutet dies, Texte wie Mösers *Harlekin* stärker in theaterwissenschaftliche Untersuchungen einzubeziehen, da der *Harlekin* einen größeren Bezug zum Theater als bislang angenommen aufweist.

PETER W. MARX

SCHILLER AUF DER BÜHNE: SPEKTAKEL, »SWEET MEMORY« ODER ZITATENSCHATZ? ÜBERLEGUNGEN ZUM VERHÄLTNIS VON ARCHIV UND THEATER

Es gibt Auseinandersetzungen, die so alt und so symbolisch aufgeladen sind, dass man den Eindruck gewinnen könnte, sie prägten ein Thema so grundsätzlich, dass es kaum möglich erscheint, ›vor‹ sie zu kommen, sie zu unterlaufen. Zu diesen gehört sicherlich die Beziehung von Drama und Inszenierung, die in verschiedenen Registern der Zuspitzung und Abgrenzung sowohl die akademische Begründung des Verhältnisses von Literatur- und Theaterwissenschaft bedingte,[1] die aber auch – man denke an das beliebte Schlag- und Kampfwort der ›Werktreue‹ – die öffentliche Auseinandersetzung nachhaltig beeinflusst. Die Einladung, nun vor diesem Hintergrund über das Verhältnis von Archiv und Theater nachzudenken, erscheint zumindest nicht ohne Risiko: Entweder Altbekanntes zu wiederholen oder dem Verdikt des Traditionalismus oder der »permanenten Revolution« zu verfallen.

Tatsächlich aber mag es hilfreich sein – gerade im Kontext dieser Publikation – nochmals darauf hinzuweisen, dass unser Konzept von Theater, wie es sowohl in der künstlerischen Praxis Europas vorherrscht, aber auch in den akademischen Diskussionen, einem kontingenten Modell entsprungen ist, das sich überhaupt erst im 18. Jahrhundert entsprechend durchzusetzen beginnt. Hierfür ist zu einem nicht geringen Teil die Weimarer Klassik verantwortlich, die in ihren Protagonisten Goethe und Schiller das Modell eines literarischen (National-)Theaters als Zielkonzept entscheidend formuliert und durchsetzt.[2]

Helmuth Plessners vielzitierte Diagnose der »verspäteten Nation«[3] erklärt diese Entwicklung aber nur zu einem kleinen Teil. Zwar ist es richtig, dass der

1 Vgl. hierzu etwa Peter W. Marx, Drama und Theater – eine Wahlverwandtschaft?, in: Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. von dems., Stuttgart und Weimar 2012, S. 171–173 und ders., Zum Verhältnis von Drama und Theater. Wirklich? Nochmals?, in: Methoden der Theaterwissenschaft, hg. von Christopher Balme und Berenika Szymanski-Düll, Tübingen 2020, S. 353–369.

2 Vor diesem Hintergrund lohnte es nochmals, Goethes *Wilhelm Meister* und seine *Hamlet*-Auseinandersetzung als einen Beitrag in diesem Formierungsprozess zu lesen.

3 Vgl. Helmuth Plessner, Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes, Stuttgart 1962 [1935].

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-014 | CC BY-NC-SA 4.0

Nationaldiskurs und die »Erfindung der Nation«,[4] um mit Benedict Anderson zu sprechen, in Deutschland auch zu einem zentralen Teil auf das Theater zurückgriffen, aber die Vorstellung einer rein zeitlichen Synkopierung verkennt die kulturellen Formierungsprozesse, die dem zugrunde liegen. Gerda Baumbach hat in ihrer monumentalen *Anthropologie des Akteurs* (2012 und 2018) darauf aufmerksam gemacht,[5] dass sich mit dem 18. Jahrhundert ein kulturelles Modell durchsetzt, dass die Akteur:innen zugunsten des Dramas in den Hintergrund drängt. ›Verspätet‹ ist diese Entwicklung in Deutschland nicht – wie die ältere Theater- und Dramenforschung suggeriert –, weil es im deutschsprachigen Raum kein ›wirkliches‹ Theater in der Frühen Neuzeit gegeben habe,[6] sondern im Hinblick auf die organisatorische und soziale Verbürgerlichung des Theaters.

Entsprechend ist denn auch die ältere Theatergeschichtsschreibung vornehmlich an der literarischen Entwicklung orientiert – das Entstehen einer akademisch ausdifferenzierten Philologie begriff die Theatergeschichte als Seitenaspekt der allgemeinen Literaturgeschichte.

Das Archiv als Referenzort und Repositorium dieser Geschichte war bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts vornehmlich ein literarisch-textliches Archiv. Die Gründung der Theaterwissenschaftlichen Sammlung an der Universität zu Köln 1919 stellt eine Ausnahme dar,[7] weil Carl Niessen programmatisch bildliche Quellen in den Blick nahm, um Theater auch jenseits eines hochkulturellen Verständnisses als Literaturinstanz beschreiben zu können.

4 Vgl. Benedict Anderson, Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London und New York 1983.

5 Vgl. Gerda Baumbach, Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs, Bd. 1: Schauspielstile, Leipzig 2012 und dies., Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs, Bd. 2: Historien, Leipzig 2018.

6 Diese Darstellung findet sich leider auch in der internationalen Forschung reflektiert – etwa, wenn Brockett und Hildy in einer Auflistung der Theatergebäude den deutschsprachigen Raum nicht einmal auflisten (vgl. Oscar G. Brockett und Frank J. Hildy, History of the Theatre, Boston 2009, S. 138). Tatsächlich handelt es sich aber um eine optische Verzerrung, die dem Umstand geschuldet ist, dass sowohl nicht-deutschsprachiges Theater (bspw. fahrende Truppen aus England, Italien und den Niederlanden) als auch nicht-literarische oder para-literarische Formen nur als ›korrumpierte‹ Formen betrachtet wurden. Vgl. hierzu etwa Peter W. Marx, Between metaphor and cultural practices: theatrum and scena in the German-speaking sphere before 1648, in: Theater as Metaphor, hg. von Elena Penskaya und Joachim Küpper, Berlin 2019, S. 11–29.

7 Vgl. einführend Peter W. Marx, Vom Verfertigen der Gedanken beim Sammeln. Versuch einer Annäherung an das Jubiläum der Theaterwissenschaftlichen Sammlung, in: Dokumente, Pläne, Traumreste. 100 Jahre Theaterwissenschaftliche Sammlung Köln, hg. von dems., Berlin 2019, S. 8–41.

Das Verhältnis von Theater und Archiv gerät aber auch noch aus anderer Perspektive unter Spannung: Während die von Derrida vorgeschlagene Perspektive des *Archive Fever* sich eher entlang der Schlaglinien der dekonstruktivistischen Philosophie bewegt, hat Diana Taylor in einer vielbeachteten Arbeit eine kritische Differenzierung aus dem Blickwinkel der *Postcolonial Studies* vorgeschlagen. Taylor setzt den Begriff der *performance* programmatisch gegen den Begriff einer hegemonialen Überlieferung: »The concept of performance, as an embodied praxis and episteme, for example, would prove vital in redefining Latin American studies because it decenters the historic role of writing introduced by the Conquest.«[8]

Um der westlichen Verengung auf geschriebene Dokumente – ›klassische‹ Archivalien – zu entgehen, schlägt sie eine begriffliche Erweiterung vor: »The archive includes, but is not limited to, written texts. The repertoire contains verbal performances – sings, prayers, speeches – as well as nonverbal practices.«[9] Im Begriff des *scenario* im Sinne eines »meaning-making paradigms that structure[s] social environments, behaviors, and potential outcomes«,[10] spielt diese Differenzierung eine wichtige Unterscheidung, die den Begriff der in den Blick zu nehmenden Objekte grundsätzlich weitet: Nicht allein textliche Sedimente werden archivier-, zitier- und überlieferbar, sondern eben auch performative Einheiten.

In den *Performance Studies* sind Taylors Überlegungen intensiv aufgenommen und diskutiert worden.[11] Tracy C. Davis hat in diesem Zusammenhang vor allem den Begriff des *repertoire* aufgegriffen und ihn nicht allein als Gegenentwurf zum hegemonialen Konzept des Kanons begriffen, sondern vor allem als Postulat einer historiographischen Perspektive, die nicht auf ›Innovation‹ oder ›Meisterwerke‹ schielt, sondern auf jene kontextualisierenden Informationen, die dem historischen Publikum erforderlich waren, um eine Aufführung deuten zu können:

> By thinking of repertoire not merely as generic but associational, polytextual, intertheatrically citational, recombinant patterns that sustain intelligibility, historians may begin to recognise where the critical and observational

8 Diana Taylor, The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas, Durham und London 2003, S. 17.

9 Ebd., S. 24.

10 Ebd., S. 28.

11 Vgl. besonders auch die weiterführenden Überlegungen zum Verhältnis von *scenario* und Netzwerk in: From Scenarios to Networks. Performing the Intercultural in Colonial Mexico, hg. von Leo Cabranes-Grant, Evanston 2016.

> lacunae lie. Those ›blanks‹ are filled by repertoire – the obvious, beyond the need for comment, mundane or entirely expected aspects of performance that make theatre recognisable, predictable, and thereby comprehensible and enjoyable for most playgoers. Some plays and performances are not of themselves innovative but represent a culmination of experiments that add up to a recognisable format despite the idiosyncrasies that make any example unique. The precursors and subsequent circulation of components, rather than the canonicity of the example, matter most in this schema. Innovation and influence exist but are also relative measures of change.[12]

Davis' Konzept des *repertoire* hat zwei wichtige Konsequenzen für das kulturwissenschaftliche Arbeiten: Es lenkt den Blick auf die kulturelle Wirksamkeit, den »Sitz im Leben«,[13] gleichzeitig aber durchbricht das Konzept die stille Autorität des Kanons, wichtig zu sein im Sinne einer kulturellen Bedeutsamkeit, die tatsächlich nur verkleidete Hegemonialität ist. *Repertoire* bedeutet, auf die Aspekte des Verbindenden, des gemeinsamen Deutungshorizonts hinzuweisen, durch den Aufführungen, Texte, Kunstwerke wirksam werden.

Im Folgenden möchte ich anhand einer ausgewählten Reihe von Schiller-Inszenierungen dieser Spannung zwischen *repertoire* und idiosynkratischen Elementen, die die kulturelle Position der einzelnen Inszenierung markieren, nachgehen. Mit *Wilhelm Tell* und *Die Räuber* stehen dabei zwei Dramen im Vordergrund, die so sehr zum *repertoire* gehören, dass sie als konstitutive Elemente eines historischen Deutungshorizonts begriffen werden können.

Schiller meets Naturalism: Gerhart Hauptmann inszeniert *Wilhelm Tell* (1913)

Es ist nicht ohne innere Ironie, dass ausgerechnet der unverbrüchliche Identitätsmythos der Schweiz in der Fassung von Schillers *Wilhelm Tell* zum festen Bestandteil eines national-gesinnten Affirmationsrepertoires wurde. Immer wieder, so lässt sich der Aufführungsgeschichte entnehmen, wurde das Stück

12 Tracy C. Davis, Introduction: Repertoire, in: The Broadview Anthology of Nineteenth-Century British Performance, hg. von ders., Peterborough 2012, S. 13–26, hier S. 14.

13 Tracy C. Davis und Peter W. Marx, On Critical Media History, in: The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography, hg. von dens., London und New York 2021, S. 19.

im Moment nationaler Krise oder des Aufbruchs auf den Spielplan gesetzt: 1870, am Beginn des Deutsch-Französischen Kriegs, ebenso wie 1919 (beides im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt in Berlin), 1933 in der Schumannstraße im Deutschen Theater Berlin, wo der Regisseur Carl Achaz mit dem zusammengestrichenen Refrain »Rein ist der Boden!« auch die Vertreibung des langjährigen, jüdischen Hausherrn Max Reinhardt zu kommentieren schien.[14]

Fragt man nach der Position im *repertoire* im Sinne von Davis, so ist neben den dramaturgisch dominanten Massentableaus, die auch die intensive Freilichttradition des Stücks begründeten, vor allem die enge Verbindung von dramatischer Fabel und handlungsbestimmender Landschaft zu nennen. Schiller, der die Schweiz bekanntlich selbst nie gesehen hat, schuf einen Mythos der Autochthonie, der so sehr einem kulturellen Bedürfnis der Zeit entsprach, dass das Drama im ersten Baedeker für die Schweiz als Beschreibung für den Vierwaldstätter See herangezogen wurde.[15] Entsprechend wiesen die Atelierbühnenbilder des 19. Jahrhunderts prächtige Postkarten-Bilder auf.

Dabei war die Balance zwischen referenzierter Wirklichkeit und wirklichkeitsgetreuer Darstellung heikel – die Spannung zwischen der Lust an der Detailfülle einer theatralisierten Schweiz und einem nicht gewünschten Realismus wird an Gerhart Hauptmanns *Wilhelm Tell*-Inszenierung von 1913 im Berliner Lessingtheater besonders deutlich. Hauptmann suchte in seiner Inszenierung den Schiller'schen Idealismus mit seiner eigenen naturalistischen Perspektive zu verbinden. Hans Marr, der den Tell spielte, erschien in dieser Inszenierung tatsächlich als ein bäuerlicher Charakter, dessen Sprachduktus im Sinne Hauptmanns naturalistisch anverwandelt war. Der Kritiker Karl Strecker verwirft denn die Inszenierung aus ebendiesem Grunde:

> Wir wollen Schiller ja gerade nicht hüsteln und stammeln hören. Seine Dichtungen sind für das deutsche Volk immer ein Altar im heiligen Hain gewesen, eine Stätte der Erhebung, der Abklärung, Bildung und Erziehung zur Größe. Wenn wir Schiller suchen, so bedanken wir uns gerade in diesem Augenblick für das Waschfaß der Mutter Henschel.[16]

14 Vgl. hierzu Peter W. Marx, Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900, Tübingen 2008, S. 57–120. Dies lässt sich auch an der historischen Linie, die Widmann 1925 entwirft, gut ablesen: Wilhelm Widmann, Wilhelm Tells dramatische Laufbahn und politische Sendung, Berlin 1925.

15 Vgl. Heinrich Mettler und Heinz Lippuner, Friedrich Schiller: Wilhelm Tell. Das Drama der Freiheit, Paderborn 1989, S. 93–95.

16 Karl Strecker, Berliner Theater, in: Bühne und Welt 16 (1913), S. 81–84, hier S. 83.

In Streckers Lesart verfehlte Hauptmanns Inszenierung eben jene ›citationality‹, die nach Davis das *repertoire* kennzeichnet – ein Umstand, den wiederum Siegfried Jacobsohn in seiner Besprechung gerade positiv betonte:

> Aber seien wir ehrlich: er [*Wilhelm Tell*, P.M.] ging keinen mehr viel an. Soweit ihn uns die Schule nicht verekelt hatte, verekelte ihn das Theater. […] Hauptmann wäre zu tadeln, wenn er irgendwo den Charakteristiker Schiller getroffen hätte. Er hat nur den Rhetoriker Schiller getroffen und darum ist er zu loben.[17]

Jacobsohn macht das theatrale Erlebnis gegen die ›citationality‹ stark – die Überwucherung des dramatischen Textes durch ein Zuviel an ›Wiedererkennen‹ und ›Zitierfähigkeit‹ drängte Hauptmann zurück. Man mag dies durchaus als einen ersten Schritt in Richtung jenes kontroversen *Regietheaters* verstehen, das mit dem Beginn der Weimarer Republik zu einem wichtigen Element der politischen Auseinandersetzung wurde.

Jessner 1920: Die Alpenverweigerung

Leopold Jessner, der mit dem Beginn der Republik berufene Intendant des neu geschaffenen Preußischen Staatstheaters,[18] wählte ebendiese Provokation Jacobsohns, dass *Wilhelm Tell* das Publikum nichts mehr ›angehe‹, zum Ausgangspunkt seiner Inszenierung. Jessners Inszenierungspraxis nahm ihren Ausgangspunkt in dem Erfahrungsverlust (wenn man hier Walter Benjamins Diagnose folgen will),[19] die der Erste Weltkrieg und seine Folgen verursacht haben:

> Denn der Mensch von heute glaubt nicht mehr an die sogenannte Wirklichkeit, die ihm mit Pappe und Schminke demonstriert wurde, glaubt nicht mehr an die Illusion eines glanzvoll-farbigen Flitters, den ihm die Rampenlichter vortäuschen. Dem, der selbst ein Zerrissener, durch das Ge-

17 Siegfried Jacobsohn, Hauptmann und Schiller, in unbekannter Zeitschrift, 1913, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (TWS), o. S.

18 Vgl. zu Jessner die grundlegende Arbeit von Matthias Heilmann, Leopold Jessner – Intendant der Republik. Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen, Tübingen 2005.

19 Vgl. Walter Benjamin, Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows, in: Ders., Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften II.2, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1991 [1936], S. 428–465.

> schehnis der unmenschlichen letzten Jahre voll Blut, voll Tränen, voll verhaltenem Grimm gewandert ist, können die Bretter, die die Welt darstellen, nicht mehr als verkleinernde Photographie oder spielerisch-opulentes Zauber-Theater bedeutsam werden.[20]

So verweigerte schon die äußere Szenerie jenes wohlige Wiedererkennen, das die Repertoireposition des *Tell* so lange bestimmt hatte:

> Am bewußtesten und darum eindeutigsten prägte sich Jeßners Stilisierungswille in der szenischen Gestaltung aus. Der Regisseur suchte nicht mehr jeder einzelnen Szene gerecht zu werden […], sondern er hatte eine architektonische Idee für die Gesamtheit des Bühnenbildes. Das Symbol dieser Idee war eine Treppe, die den Bühnenraum von rechts nach links durchzog und von vorn nach hinten durchstufte. […] Je nach dem Wesen des Schauplatzes wurden auf, hinter und vor dieser Treppe die übrigen Requisiten und Prospekte, wie Zwing-Uri, die zu Zacken stilisierten Berge usw. angebracht.[21]

Norbert Falk beschreibt dies in seiner Rezension durchaus als einen programmatischen Zerstörungsakt:

> [A]ber der ganze Aufbau dieser Aufführung hat außerordentlichen Wurf, volle Kraft und Wucht und zeigt das Schauspielhaus zum *erstenmal* jenseits aller bisher geübten Meiningerei, Nach-Meiningerei, vollkommen auf dem Boden eigenen Planens. Jeßner hätte sich's leichter machen können, wenn er mit einem Kompromiß zwischen dem am Gendarmenmarkt herkömmlichen Dekorationsplunder opernhaften Schlages und seinen Absichten begonnen hätte. Er hatte den Mut, einer morsch gewordenen Tradition ins Gesicht zu schlagen, und hat dadurch mit einem einzigen Ruck das Schauspielhaus an die Stelle gestoßen, wo es hingehört.[22]

Während in Falks Beschreibung das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt selbst als Archiv einer »morsch gewordenen Tradition« beschrieben wird, erscheint die Inszenierung regelrecht als ein Exorzismus, der aus dem Vergan-

20 Leopold Jessner, Die Stufenbühne, in: Schriften. Theater der Zwanziger Jahre, hg. von Hugo Fetting, Berlin 1979 [1924], S. 155–157, hier S. 155.

21 C. O. Werner Luft, Schillers »Wilhelm Tell« auf den Berliner Bühnen, Plauen 1927, S. 70.

22 Norbert Falk, Zu »Wilhelm Tell«; Regie: L. Jessner, in: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. 1917–1933, hg. von Günther Rühle, Frankfurt a. M. 1967, S. 196–198, hier S. 197. Herv. im Orig.

genheitsraum des Archivs Gegenwart zu gewinnen in der Lage ist. Alfred Kerr fasst diese Entwicklung so zusammen:

> So steingehauene Regelmäßigkeiten passen für die ›Braut von Messina‹. Hier wird ja das Rütli zum Kapitol. Hier erlebt man eine stilisierte Schweiz; eine naturlose Schweiz; eine begriffliche Schweiz; nicht eine greifbare Schweiz. Die Schiller-Schweiz ist greifbar. Immerhin: die Leute reden jetzt wie Menschen. Früher war alles umgekehrt: die Landschaft war echt, und die Menschen unecht. Dann schon lieber wie heut![23]

Jessner agierte den Gegensatz von *repertoire* und Archiv in einer Weise aus, in der aus der Enttäuschung über das Abwesende beziehungsweise Verweigerte neue Bedeutungsdimensionen aufblitzen, die auch vom Publikum in entsprechender Weise wahrgenommen wurden. Die heftigen Auseinandersetzungen um die Inszenierung, das Maß der Aggression, mit der vor allem politisch-konservative Kreise und nationalistische Akteur:innen reagierten, lässt erkennen, dass Jessners Versuch, Kommunikation statt wohlige Affirmation zu stiften, erfolgreich war.

Revolution und Klassikertod:
Piscator bringt *Die Räuber* auf Trab … (1926)

Der Theaterkritiker Herbert Ihering (1888–1977) publizierte 1929 eine kleine Schrift mit dem provokanten Titel: *Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?*[24] Ihering zeigte eine Entwicklungslinie auf, in der er die Regie als eigenständige Leistung hervorhob. Dies korrespondiert mit der Entwicklung eines Theaterbegriffs, der nicht länger am literarischen Theater gebildet ist, wie man Iherings Empfehlungen für die Ausbildung künftiger Kritiker im Rahmen seiner Schrift *Die vereinsamte Theaterkritik* (1928) entnehmen kann:

> Die Schule der Theaterkritik kann nicht mehr das philosophische und philologische Universitätsstudium sein. […] Germanistik verstellte immer den Blick auf die Bühne. […] Warum aber wird der Anfänger nicht auf die Straße, in Arbeiterversammlungen, in die Gerichtssäle geschickt […]? […] Ein Kritiker, der einen Boxkampf gut darstellen, die Menge des Sportpalastes schildern kann, ist geeigneter als der Kritiker, der einen Rezita-

23 Alfred Kerr, Zu »Wilhelm Tell«; Regie: L. Jessner, in: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik, S. 193 f., hier S. 193.

24 Vgl. Herbert Ihering, Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod?, Berlin 1929.

> tionsabend Wüllners oder die Podiumsveranstaltung des Herrn X zutreffend begutachtet hat.[25]

Der Kritiker des modernen Theaters – so legt Ihering nahe – benötigt weniger eine literaturwissenschaftliche Ausbildung als vielmehr eine Beobachtungsgabe für unmittelbare Vorgänge, die ihn schulen für die Auseinandersetzung mit einem Theater, das nicht mehr aus dem Primat des Textes abgeleitet werden kann. Doch hinter Iherings Überlegungen steht mehr als eine theaterästhetische Richtungsentscheidung. 1926 sorgten zwei Inszenierungen des Preußischen Staatstheaters für einen öffentlichen Aufschrei, der bis ins Parlament drang. Die *Vossische Zeitung* vom 14. Dezember 1926 berichtete unter der Überschrift *Hamlet vor dem Parlament* über einen Antrag nationalistischer Kreise im Preußischen Landtag, die in einer Entschließung forderten:

> Die Meisterwerke der Klassiker werden in dem Bestreben, sie dem neuzeitlichen Sensationsbedürfnis anzupassen, dem Geist der Dichter nicht mehr gerecht, sondern wirken, wie besonders die Aufführungen der ›Räuber‹ und des ›Hamlet‹ beweisen, geradezu als Parodien. Der Landtag wolle beschließen: das Staatsministerium wird ersucht, sofort Maßnahmen zu treffen, um dieser Gefährdung von Kultur, Kunst und Sittlichkeit entgegenzuwirken.[26]

Jessners *Hamlet*-Inszenierung stand ebenso im Mittelpunkt dieser Auseinandersetzung wie die *Räuber*-Inszenierung, die Erwin Piscator zu verantworten hatte. Piscator, einer der avanciertesten Vertreter des politischen Theaters der Weimarer Republik, hatte sich für diese Inszenierung von Traugott Müller ein Bühnengerüst bauen lassen, das bereits auf das radikale Bühnengerüst für Tollers *Hoppla, wir leben!* (1927) verweist. Die überlieferten Skizzen Müllers zeigen ein turmartiges Gebäude, das Platz für mehrere Spielplätze zur gleichen Zeit bot (vgl. Abb. 1).

Piscator teilte die Spielfläche der Bühne in verschiedene Szenen, die es erlaubten, das Stück in schnellen Wechseln zwischen den Handlungsfäden zu inszenieren. Die radikale Rhythmisierung des Stücks wurde von den Zeitgenoss:innen auch entsprechend wahrgenommen:

> So interessant in bühnentechnischer Hinsicht das gleichzeitige Spiel Franzens, Karls und Amalias auf drei verschiedenen Bühnen war, ihr Warten auf das Stichwort war zu deutlich, die Monologe und Dialoge mußten wegfal-

25 Herbert Ihering, Die vereinsamte Theaterkritik, Berlin 1928, S. 50–52.

26 Unbekannte:r Autor:in, Hamlet vor dem Parlament, in: Vossische Zeitung, 14.12.1926, TWS Köln, S. 1.

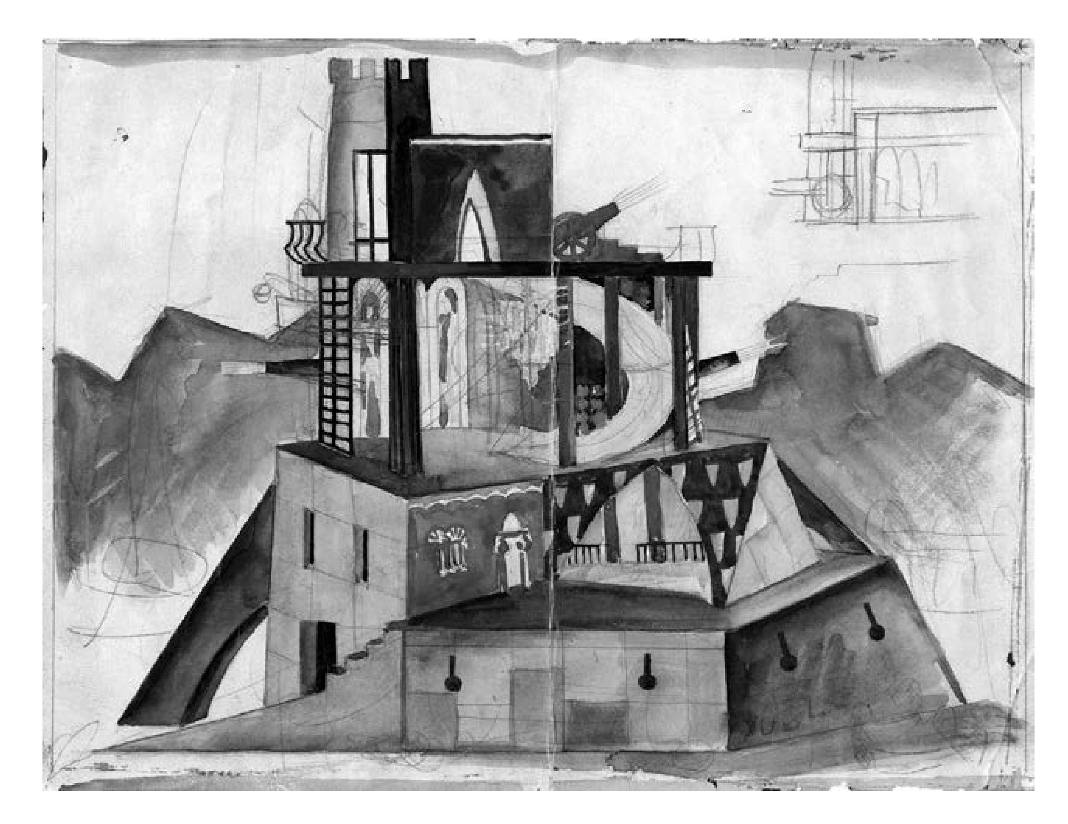


Abbildung 1: Bühnenbildentwurf zu Friedrich Schiller »Die Räuber«, Preußische Staatstheater, Schauspielhaus am Gendarmenmarkt Berlin, Premiere 11.9.1926, Regie: Erwin Piscator, Bühnenbild: Traugott Müller (TWS Köln)

> len, das Dichterische war verschwunden, und die Repliken, die sie einander unbewußt zuwarfen, und die sich in dem Geiste der Zuhörer zu einem einheitlichen Bild schließen sollten, vermochten weder die Charaktere zu illustrieren, noch die Handlung fortzuführen.[27]

Diese Logik der durch Lichtwechsel signalisierten Wechsel führte aber zu einer entscheidenden dramaturgischen Verschiebung, wie Ernst Heilborn in der *Frankfurter Zeitung* feststellte:

> Indem Piscator die Einzelszenen in das Jazztempo hineinriß, indem er auf drei Bühnen gleichzeitig spielen ließ, brachte er die seelische Auswirkung der inneren Handlung um ihr Gewicht. Bei dieser neuen Räuber-Inszenie-

27 M. Charol, »Die Räuber«. Staatliches Schauspielhaus, in: Berliner Börsen Zeitung, 13.9.1926, TWS Köln, o.S.



Abbildung 2: Szenenphotographie zu Friedrich Schiller »Die Räuber«, Preußische Staatstheater, Schauspielhaus am Gendarmenmarkt Berlin, Premiere 11.9.1926, Regie: Erwin Piscator, Bühnenbild: Traugott Müller, Atelier Zander und Labisch Berlin (TWS Köln)

> rung gehen die Träger der Handlung leer aus. Sie sind überhaupt nur insofern da, als sie Teil der Masse sind.[28]

Nicht mehr die Einzelfigur stand im Zentrum des Stücks, sondern die Inszenierung der Räuberbande als revolutionäre Masse: »Es war der Sieg der Massenregie und der Nebenrollen«.[29] Das verbindende Element der Inszenierung war die Musik von Edmund Meisel, der knapp ein Jahr zuvor auch die Originalmusik für Sergej Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) komponiert hatte. In der Tat – sofern man dies aus den erhaltenen Quellen herauslesen kann – übertrug Piscator Eisensteins legendäre Schnittfolge auf die Bühne

28 E. Heilborn, »Die Räuber« im Staatstheater, in: Frankfurter Zeitung, 14.9.1926, TWS Köln, o. S.
29 Charol, »Die Räuber«, 13.9.1926.

und versuchte durch eine übergreifende Rhythmisierung von Szene, Sprache und Dramaturgie dem Drama eine neue Dimension abzuringen. Die erhaltenen Bühnenfotos von Zander & Labisch lassen in der Tat diesen intermedialen Verweis deutlich werden (vgl. Abb. 2).

Der Grundgedanke dieser Inszenierung lebte von einer Verschiebung oder Verschmelzung des *repertoire*: Piscator referenzierte weniger das Schiller'sche Drama als vielmehr den Eisenstein'schen Film; während Jessner in seiner Regie Umakzentuierungen innerhalb des dramaturgischen Gefüges vornahm, setzte Piscator den Text in eine doppelte Spannung, weil er nicht nur interpretatorische Verschiebungen unternahm, sondern einen völlig neuen Bezugsrahmen konstruierte.

Zum Diener gereift? Piscator und *Die Räuber*, Mannheim 1957

Es fehlt hier der Raum, um ausführlich zu entfalten, in welcher Weise die nationalsozialistische Politik und ihre Verfolgung, Vertreibung und auch Ermordung von politischen Gegner:innen die Theaterkultur veränderte beziehungsweise nur eine sehr selektive Form der Kontinuität zuließ. Obgleich es durchaus schon einige Arbeiten zu diesem Thema gibt, zeigt ein genauerer Blick doch, dass die Frage nach Kontinuitäten – und zwar auch gegenüber der Zeit nach 1945 – bisher keineswegs hinreichend erforscht und diskutiert worden ist. Gerade die Phase der 1950er Jahre ist bislang nur punktuell und oftmals in exemplarischer Zuspitzung auf einzelne Persönlichkeiten – wie Gustaf Gründgens auf der einen oder Fritz Kortner auf der anderen Seite – untersucht worden.[30] Es muss aber festgehalten werden, dass vor allem das Theater der 1950er Jahre in der BRD über weite Teile eine *terra incognita* bleiben muss. Wenig mehr als stereotype Mutmaßungen sind hier bekannt, meist dient die Epoche eher als Passepartout, vor deren Hintergrund sich dann der Aufbruch der 1960er Jahre deutlicher abheben soll.

Wie kontrovers diese Themen auch heute noch sind, lässt sich nicht zuletzt an dem Umstand ablesen, dass eine überblicksartige Darstellung zur Situation der Remigrant:innen erst 2018 mit Anat Feinbergs Studie *Wieder im Rampen-*

30 An dieser Stelle sei die leider noch zu wenig rezipierte Arbeit von Wolf Gerhard Schmidt, Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext, Stuttgart und Weimar 2009, genannt, die in vielerlei Hinsicht wirkliche Pionierarbeit leistet.

licht. Jüdische Rückkehrer in deutschen Theatern nach 1945 vorgelegt wurde.[31] Dominant aber waren in dieser Zeit konservativ-restaurative Kräfte, denen inszenatorische Experimente ein Gräuel waren. Gründgens formulierte dies 1952 im berüchtigten *Düsseldorfer Manifest*, das neben ihm immerhin fünfzig weitere Bühnenschaffende unterzeichneten. Dort wird gefordert, jede »willkürliche Interpretation der Dichtung durch ungerechtfertigte Experimente, die sich zwischen Werk und Zuschauer drängen«,[32] zu unterlassen.

Vor diesem Hintergrund muss es umso erstaunlicher wirken, dass Erwin Piscator, der in der BRD durchaus mit viel Misstrauen aufgenommen wurde,[33] mit der Eröffnungspremiere des neu gebauten Nationaltheaters in Mannheim beauftragt wurde – und zwar just mit jenem Stück, das 1926 ikonisch für eine radikale inszenatorische Aneignung stand: Schillers *Die Räuber*. Damit nicht genug: Wie die Kritiken betonten, fand die Inszenierung genau 175 Jahre nach der legendären Uraufführung des Stücks im Mannheimer Nationaltheater statt. Der US-amerikanische Theaterwissenschaftler Marvin Carlson hat solche Formen der historischen Überlagerung mit dem Begriff der ›Heimsuchung‹ (*haunting*) umschrieben.[34]

Piscators Inszenierung war einer mehrfachen Heimsuchung ausgeliefert, denn sowohl die Tradition, die mit Schiller und Dalberg verbunden war, als auch Piscators eigene Arbeit mit dem Stück waren dem Publikum durchaus bekannt – wie man am Diskurs der Kritiken ablesen kann. Aber auch das Haus selbst war Objekt einer solchen Heimsuchung, da die Einweihung des neuen Theaterbaus nochmals die Erinnerungen an die jüngere Vergangenheit hervorrief, stand doch die Modernität des Gebäudes in teils schmerzlich empfundenen Kontrast zur nostalgischen Perspektive auf den im Krieg zerstörten Vorgängerbau. Die Beschreibung des Theaterhauses in den *Stuttgarter Nachrichten* gerät – man möchte meinen fast unwillentlich – zu einer Zeitdiagnose:

> Das alte Nationaltheater mit seinen vier schön geschwungenen Rängen war hübsch und gemütlich. […] Der neue monumentale Bau mit zwei Häusern unter einem Dach mit einem kubischen Schnürbodenturm in der Mitte ist gewiß nicht gemütlich zu nennen. Unbeschwerter von städtebaulicher

31 Vgl. Anat Feinberg, Wieder im Rampenlicht. Jüdische Rückkehrer in deutschen Theatern nach 1945, Göttingen 2018.

32 Schmidt, Zwischen Antimoderne und Postmoderne, S. 93.

33 Vgl. Klaus Wannemacher, Erwin Piscators Theater gegen das Schweigen. Politisches Theater zwischen den Fronten des Kalten Krieges (1951–1966), Tübingen 2004.

34 Vgl. Marvin Carlson, The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine, Ann Arbor 2003.

> Tradition als andere, ältere Städte, die auch noch gotische und renaissancistische Rudimente mitschleppen müssen, hatte Mannheim ja stets einen gesunden Drang zur Modernität. Betritt man den von allen Seiten einzusehenden Riesenraum des Foyers, der für Oper und Schauspiel gleichermaßen gilt, so ist die Orientierung zunächst nicht ganz leicht, da die über die ganze Decke verteilten Lichtquellen einen Mittelpunkt oder eine Achse – hie Oper, da Schauspiel – nicht erkennen lassen. Man ist, da man einen Kompaß nicht mitgebracht hat, auf freundliche Lotsen mehr als anderswo angewiesen.[35]

Das vom Rezenten nonchalant proklamierte Orientierungsbedürfnis weckt durchaus auch Obertöne, die weit über den Bereich des ästhetischen Erlebnisses hinausgehen. Paul Walter gestaltete für Piscators Inszenierung ein Bühnenbild, das sich der funktionalen Modernität des Gebäudes anschloss. Das Publikum saß sich in ansteigenden Sitzreihen gegenüber, während sich die Spielfläche – vergleichbar einem monumentalen Laufsteg – in der Mitte des Raumes über die gesamte Breite erstreckte. Das Moor'sche Schloss und der Wald als Ort der Räuber standen sich an beiden Enden gegenüber (vgl. Abb. 3). Dass die Position der Zuschauer:innen hier herausgefordert wurde, ließ sich schon an den drehbaren Sitzen erkennen, die als ein verkleinertes Echo auf das multidimensionale, nie-gebaute *Totaltheater* verstanden werden können, das Walter Gropius in den 1920er Jahren für Piscator entworfen hatte. Das Unbehagen beziehungsweise die Unbehaustheit des Publikums schimmert durch die Beschreibung des Kritikers der *Aachener Nachrichten* durch:

> Der höchst unkonventionelle Theatersaal mit drehbaren Sitzen, die nur auf einem Fuß stehen, mit freihängenden, unverputzten Betontreppen, die den Raum durchschrägen, und mit seinen roten Ziegelsteinen gleicht eher einer geistigen Werkhalle im Guten Sinn des Worts als einem Theater.[36]

Piscator selbst aber hielt sich mit weiteren inszenatorischen Zugriffen auf den Text zurück und folgte der Schiller'schen Dramaturgie. Die Erleichterung hierüber tritt aus der Rezension der *Badischen Neuesten Nachrichten* unverstellt entgegen:

35 H. Missenharter, Die Weihe des neuen Mannheimer Nationaltheaters, in: Stuttgarter Nachrichten, 14.1.1957, TWS Köln, o. S.

36 H. Bayer, »Der Räuber« in der Hallenarena, in: Aachener Nachrichten, 17.1.1957, TWS Köln, o. S.



Abbildung 3: Bühnenbildentwurf zu Friedrich Schiller »Die Räuber«, Nationaltheater Mannheim, Kleines Haus 1957, Regie: Erwin Piscator, Bühnenbild: Paul Walter (TWS Köln)

> Man muß es Piscator hoch anrechnen, daß er sich hier, ganz gegen seine frühere Art, zum dienenden Interpreten des Dichters machte, und zwar des ganzen Schiller, daß er also nicht die gemilderte ›Mannheimer Theater-Ausgabe‹ zugrunde legte. Wenn auch die manchmal reichlich drastischen Ausdrücke des blutjungen Kraftgenies grell in den Ohren klangen, so blieb doch der Eindruck eines von hohem Ethos getragenen Idealismus, blieb auch die ›moralische Anstalt‹, das Empfinden einer auch heute noch unverminderten Aktualität des Stoffes.[37]

Die ›Umarmung‹ Piscators, dessen moderne Formensprache hier des politischen Stachels beraubt dem Zeitgeschmack des bundesdeutschen Neo-Klassizismus entgegenkam, ist eine politisch ambivalente Geste: In ihr schwingt der Anspruch auf die genealogische Rückbeziehung auf das politische Theater der Weimarer Republik ebenso mit wie die vom Kalten Krieg genährte Kommunist:innenfurcht.

37 G., Die Mannheimer »Räuber«. Piscators Festvorstellung – 175 Jahre nach der Uraufführung, in: Badische Neueste Nachrichten, 15.1.1957, TWS Köln, o.S.

Gespenster-Beschwörung am Rütli: Hansgünther Heyme inszeniert *Wilhelm Tell* in Wiesbaden 1965

Erwin Piscators Mannheimer Arbeit wurde unterstützt durch seinen Assistenten Hansgünther Heyme, der später als Regisseur zu einem der wichtigsten Vertreter des politischen Regietheaters in der Bonner Republik wurde. Dass Heyme diese Arbeitsbeziehung zu Piscator als eine prägende Erfahrung beschreibt,[38] ist mehr als eine anekdotische Trouvaille, sondern konstituiert eine genealogische Linie, die das sich seit den 1960er Jahren entfaltende politische Regietheater mit dem Regietheater der Weimarer Republik verbindet. Leider sind systematische Arbeiten zur Herstellung genealogischer Bezüge bislang ein Desiderat: Zwar ist etwa die große Wirkung von Regisseuren wie Fritz Kortner, Leopold Lindberg oder eben Erwin Piscator auf die Nachfolgegeneration durchaus anekdotisch bekannt; diese Prozesse der Traditionsstiftung wären aber gerade vor dem Hintergrund der symptomatischen Erinnerungsverweigerung nochmals neu in den Blick zu nehmen.

Heyme löste sich bald von Piscator, dessen Arbeiten ihm durchaus auch ein Moment des Scheiterns zeigten, und wurde Oberspielleiter am Staatstheater Wiesbaden. Hier hatte am 17. November 1965 seine Inszenierung von *Wilhelm Tell* Premiere. Abgesehen davon, dass Wiesbaden keineswegs für sein progressiv-avantgardistisches Publikum bekannt war, nutzte Heyme das Stück für eine Geisterbeschwörung, die nicht das »humanistische Erbe der Weimarer Klassik« erscheinen lässt, sondern die verdrängte, unterdrückte Erinnerung an die NS-Zeit.

Noch an der Sprache der Kritiken lässt sich dies ›bloß zu Erahnende‹ deutlich ablesen. Das tastende Sprechen der Rezensent:innen zeugt von jener ›Geisterhaftigkeit‹, jener Heimsuchung im Sinne Carlsons, die dem Stück eine konträr zur bürgerlichen Selbstvergewisserungspraxis stehende Bedeutung verlieh. Besonders gut kann man dies anhand der Beschreibungen der ikonischen Rütli-Szene erkennen, in der sich das *Horst-Wessel-Lied* in die Wahrnehmung der Kritiker eingeschlichen zu haben scheint: »[b]eim gesungenen Rütli-Schwur hörte man Anklänge an das Horst-Wessel-Lied«,[39] »fast hört man das Horst-

38 Vgl. Peter W. Marx, ›Arbeit. Wirklich Arbeit. Aber im guten Sinne.‹ Hansgünther Heyme im Gespräch mit Peter W. Marx, in: Theater! Arbeit! Heyme!, hg. von Harald Müller und Peter W. Marx, Berlin 2015, S. 6–17.

39 Hermann Meier, Tell – ein bärtiger Halbstarker? Fiasko einer Schiller-Inszenierung in Wiesbaden / Das Publikum pfiff und lachte, in: Hamburger Abendblatt, 24.11.1965, TWS Köln, o. S.

Wessel-Lied«,[40] »rätselte man im Publikum, ob die Melodie nicht jene des Horst-Wessel-Liedes war«.[41]

Der auditiven Verunsicherung entsprach ein Bühnenbild, das sich nicht nur jeglicher Alpenromantik verweigerte, sondern zu einem akrobatischen Spiel der Schauspieler:innen einlud und den Rezensenten des *Wiesbadener Kuriers* eher an Arbeitsschutzmaßnahmen als an theatrale Dimensionen denken ließ: »Aufregend die akrobatischen Sprünge, die die Schauspieler bei rasantem Treppauf, Treppab vollbringen müssen. Lassen das die Sicherheitsvorschriften überhaupt zu! Nicht auszudenken, was passiert, wenn einer oder mehrere stürzen!«[42]

Das abstrakte Spielgerüst steilansteigender Reihen, dessen Funktionalität durch keinerlei optische Verweise verkleidet wurde, provozierte das Publikum, weil es den Fokus einzig auf das Spiel der Darsteller:innen lenkte. Vor allem das Spiel Stauffachers ließ die zeithistorischen Bezüge auf die NS-Zeit überdeutlich werden: »Der Rütli-Schwur wird bewußt ins Parallele gesetzt zu Nazi-Kundgebungen à la Berliner Sportpalast. Staufacher ist ein intellektueller Einpeitscher im Stile von Goebbels, und der Freiheitsdrang ist nur Massenhysterie«:[43]

> Staufacher sah im engen schwarzen Anzug wie Gründgens aus, trug eine große, blendende Brille, lächelte breitmäulig ungläubig, schwärmerisch, verzückt, je nach unnaturalistischem Bedarf, schritt, tänzelte, stapfte im Stakkato über die Stufen herab, er war der Maître de plaisir der Revolution, der Engel des Todes, der Sanftmund und das Brüllmaul.[44]

So steht Heymes Inszenierung in einer mehrfachen genealogischen Beziehung: Einerseits ruft sie die Abstraktion der Jessner'schen Stufenbühne in Erinnerung, zum anderen aber auch Piscators Umdeutung der *Räuber* von 1926, in deren Zentrum die Räuberbande als revolutionäre Masse stand. Für Heyme aber sind die aufständischen Bauern kein Garant eines historisch-progressiven

40 Günther Rühle, Gesungen, gestoßen und geturnt. Eine Skandal-Inszenierung des »Wilhelm Tell« in Wiesbaden, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.11.1965, o.S.

41 Stefanie Zweig, Lernt dieses Volk von wundersamen Hirten kennen! Wilhelm Tells Skandal-Geschoß in Wiesbaden, in: Abendpost/Nachtausgabe, Hamburg 19.11.1965, TWS Köln, o.S.

42 Unbekannte:r Autor:in, »Wilhelm Tell« – nicht von Schiller, Wiesbadener Kurier, 19.11.1965, TWS Köln, S. 9.

43 W. Ringelband, Theaterskandal in Wiesbaden, in: Abendpost, Hamburg 19.11.1965, TWS Köln, o.S.

44 Rudolf Krämer-Badoni, Aus Schwur mach Schrei. Im Staatstheater Wiesbaden. Schillers »Tell«, einstudiert von Hansgünther Heyme, in: Die Welt, 20.11.1965, TWS Köln, o.S.

Umschwungs mehr – sie repräsentieren vielmehr die Drohung einer faschistisch-gewalttätigen Masse. Die mehr erahnten als sich eingestandenen Klänge des *Horst-Wessel-Lieds* sowie die Bedrohlichkeit dieses nationalen Kollektivs führten zu einer aggressiven Ablehnung der Inszenierung, die Heyme jedoch im Programmheft bereits vorhergesehen zu haben schien: Dort finden sich neben verschiedenen Texten und Bildern zur Geschichte gewalttätiger Ausschreitungen auch ein Drohbrief gegen Kay und Lore Lorentz, den die *Rheinische Post* im selben Jahr abgedruckt hatte.

Wirft man einen genaueren Blick auf die Kritiken und die in ihnen beschriebenen oder imaginierten Zuschauer:innenreaktionen, so wird erkennbar, dass Heymes Inszenierung auch deshalb so provokant wirkte, weil es die vermeintlich bruchlose Allianz zwischen der Schaubühne als »moralischer Anstalt« und der Schule als Tempel höherer Bildung in Frage zu stellen schien. Stefanie Zweig entwirft eine Szene karnevalesker Anarchie:

> Zur Pause sah man viel Jugend im Obertertianeralter, von bildungsbeflissenen Eltern um den Schlaf gebracht, um das hohe Lied deutscher Klassiker zu erleben. Es kam, wie es kommen mußte. Auch dieser seltsamste ›Tell‹ nahm ein Ende. Freudig von den Buhrufen begrüßt, von einem schnellen Denker mit ›Helau‹ empfangen und auch mit dem Karnevalsschlager ›Täterä‹ in das Reich verwiesen, in das er gehört.[45]

Gut ein halbes Jahr später – auch unter dem Eindruck von Peter Zadeks legendärer Bremer *Räuber*-Inszenierung – findet sich in der *Welt* eine nicht namentlich gezeichnete Glosse, die diese Frage der Jugendgefährdung, des Bildungsguts etc. aufgreift. Auch hier findet sich die benannte Gefahr einer karnevalesken Verkehrung:

> Da hörte man von einer Sekundanerklasse im Rheinland, die Schiller als Schwank-Autor genießt, und wird nachdenklich. Die Lektüre des ›Wilhelm Tell‹ mit verteilten Rollen ist für sie eine Quelle unstillbaren Amüsements. Schillers Sentenzen von der Axt im Hause und dem Starken, der sich alleine am mächtigsten fühlt, ernten stürmische Heiterkeit. Willy Tells Abenteuer ersetzen ihnen glatt James Bond und die Beatles. Waltet hier nicht ein gesunder Instinkt? Sind die Klassiker überhaupt noch verdaulich? […] Wie aktuell müssen sie darum nicht auch so interpretiert werden, daß die Jugend im Parkett die eigenen Konflikt-Situationen wiedererkennt? Von all dem weiß die Schule wenig. Sie hält sich eisern an den Text und interpretiert ihn

45 Zweig, Lernt dieses Volk von wundersamen Helden kennen!, 19.11.1965.

> zweckfrei nach überholter akademischer Tradition. […] Das Ergebnis ist leider nur zu bekannt: Welcher Erwachsene winkt nicht erschrocken ab, will man ihn zum Besuch einer Klassiker-Aufführung bewegen. ›Das habe ich in der Schule gelesen!‹ – Welch lebenslanger Abscheu liegt in diesem oft gehörten Satz! Sind Theater nicht vielleicht doch wohlberaten, die zu revolutionären Mitteln greifen, um die Substanz der Klassiker wieder durchsichtig und handlich zu machen?[46]

Es ist bemerkenswert, wie sich hier in die Diskussion um Kunstfreiheit, Bildungsanspruch und bürgerlichem Kultur- und Selbstverständnis jene Argumente einreihen, die Siegfried Jacobson schon 1913 angesichts von Hauptmanns *Tell*-Inszenierung vorgetragen hatte. 1965/66 aber bilden sie das Echo auf die Erfahrung des Faschismus, dessen Verdrängung aus der öffentlichen Diskussion allzu oft mit dem Hinweis auf die ewige Gültigkeit des klassisch-humanistischen Erbes befördert wurde. Die Diskussion ist aber auch deshalb so bemerkenswert, weil sie hier unmittelbar vor dem gesellschaftlichen Aufbruch von 1968 artikuliert wird – und zwar in der Herzkammer der bürgerlichen Gesellschaft selbst. Die in den Rezensionen hin- und herwogende Diskussion über die Frage eines ordnungspolitischen Eingriffs – soll der Intendant die Inszenierung absetzen? – unterstreicht, dass hier sowohl die Reformfähigkeit bürgerlicher Kultur, wichtiger aber noch: die Unverbrüchlichkeit der vom Grundgesetz garantierten Freiheit der Kunst erprobt wurde.

Die Katastrophe der deutschen Geschichte: *Wilhelm Tell* 1984

1984 kehrt Hansgünther Heyme zu Schillers *Wilhelm Tell* zurück. Als Regisseur hat Heyme bestimmte Stoffe und Dramen immer wieder inszeniert und in den Blick genommen.[47] Während jedoch die Wiesbadener Aufführung von 1965 ihm die Gelegenheit bot, die verdrängten Geister der NS-Vergangenheit zu beschwören, hatten sich die historischen Vorzeichen 1984 nachhaltig verändert: Die 1970er Jahre brachten mit der sozialliberalen Koalition ein neues politisches Klima, das in der Spannung zwischen »Mehr Demokratie wagen!«

46 Unbekannte:r Autor:in, Klassiker, in: Die Welt, 19.7.1966, TWS Köln, o. S.

47 Vgl. Günther Erken, Theaterarbeit mit Klassikern. Erfahrungen eines Dramaturgen bei Hansgünther Heyme, in: Theaterflimmern. Über die Kunst der Bühne, hg. von dems., St. Augustin 2003, 11–24 und ders., Mit dem Rücken zur Wand. Intendanz am Staatstheater Stuttgart 1979–1985, in: Theater! Arbeit! Heyme!, S. 76–85.

und der Erfahrung des Terrorismus das Verständnis von demokratischer Gesellschaft und Staatlichkeit neu bestimmt hatte.[48] Mit den Dramen Heiner Müllers, die in Heymes Regietätigkeit seit 1974 ein wichtiger Faktor waren,[49] entwickelte sich auch ein neues Interesse am historisch-politischen Drama. Texte wie *Germania Tod in Berlin* (UA München 1978), *Leben Gundlings* (UA Frankfurt a. M. 1979) oder auch das in Kooperation mit Robert Wilson entstandene Szenario *CIVIL warS* (UA Köln 1984) markierten ein neues Kapitel des politischen Theaters. Die intensive Rezeption der Müller'schen Dramen in der BRD ist auch im Kontext des von Hans-Thies Lehmann beschriebenen postdramatischen Theaters zu sehen, das Lehmann ja explizit in einer dialektischen Spannung zum dramatischen Theater definiert hat: »die Glieder oder Äste des dramatischen Organismus sind, wenn auch als abgestorbenes Material, noch anwesend und bilden den Raum einer im doppelten Sinne ›aufbrechenden‹ Erinnerung.«[50]

Heyme suchte in seiner Stuttgarter Inszenierung bewusst auch nach einer metatheatralen Ebene, um das Stück mit einer Fülle von historischen Referenzen aufzuladen. Günther Grack schreibt 1985 in seiner Kritik für den *Tagesspiegel* denn auch von einer »Inszenierung, die zwischen Grand Guignol und Kino, Puppenspiel und großer Oper einem vielfach missbrauchten Theater kritisch gerecht zu werden versucht.«[51] Heyme kreiert eine Collage der »Zeit von den Befreiungskriegen 1913 bis zur Ruhrbesetzung. Die Schweizer sind bei ihm die Deutschen; […]. Die Besatzer sind nicht die Habsburger, das sind vielmehr die ›Erbfeinde‹, die Franzosen.«[52] Entsprechend beginnt das Stück mit einem grotesken Vorspiel, das in den dramaturgischen Protokollen folgendermaßen beschrieben wird:

> Bild 2/Grand-Guignol-Szene: Vergewaltigung Germanias durch den gallischen Hahn. Vorne auf dem giftgrünen Linoleum-Theater wird ein deutscher Mythos als Horror-Sketch exekutiert. Ein Überbild mit Monstern

48 Vgl. mit Blick auf den Theaterdiskurs der Zeit Peter W. Marx, Macht|Spiele. Politisches Theater seit 1919, Berlin 2020, S. 120–145.

49 Heyme inszenierte 1974 *Macbeth* in Müllers Fassung, 1978 die Deutsche Erstaufführung von *Prometheus*, 1918 *Der Auftrag* in Stuttgart und 1983 dort auch *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*.

50 Hans-Thies Lehmann, Postdramatisches Theater, Frankfurt a. M. 1999, S. 50.

51 Günther Grack, Tell und sein Echo. Stuttgarter Schiller-Aufführung beim Theatertreffen, in: Der Tagesspiegel, 11.5.1985, TWS Köln, o. S.

52 Dieter Schnabel, »Tell« – eine deutsche Geschichte. Hansgünther Heyme exekutierte Schillers Schauspiel in Stuttgart, in: Badische Neueste Nachrichten, 19.12.1984, TWS Köln, o. S.

> und Masken. Deutschland wird vulgär beschlafen. Die Szene soll stilistisch näher an den ›Stürmer‹ als an Kasperletheater erinnern, ausgehend von deutscher Spießer-Norm.[53]

Der Schiller'sche Text ist weniger dramaturgische Partitur als vielmehr Palimpsest einer intensiven Überschreibung aus Bildern, mythischen Versatzstücken, die die »Absolutheit des Dramas«[54] betonen, um eine metatheatrale Kommentarebene zu etablieren. Friedrich Luft bemerkt dies kritisch in seiner Rezension: »Die Szene ist nur selten und vorgeblich Schillers Schweiz. [...] Die großen Tell-Zitate werden oft genug bewußt überspielt.«[55] Die Montage zerstörte die organische Form des klassischen Dramas zugunsten einer Künstlichkeit und Zitathaftigkeit betonenden Ästhetik:

> Beim Rütli-Schwur: ein Kreis aus Feuer, eine Szene zwischen Sonnwendfeier und Olympischem Eid. Ein Berggipfel dämmert herauf, möglicherweise der Paramount, der Schauspieler und Texte gnadenlos verschluckt. Tells Wohnung fährt herein: ein kleiner Raum mit kochendem Teekessel und Herdfeuer. ›Todernstes naturalistisches Arbeitermileu‹ steht im Programmbuch. Lauter Bilder wie Stichworte, aber kein einziges Bild. Eine Collage aus Thesen und Assoziationen, aber einen Abend lang trotz einer Besetzungsliste mit 31 Namen kein einziger Schauspieler. Die Bühne: Truppenübungsplatz eines Konzeptionalisten.[56]

Peter Iden in der *Frankfurter Rundschau* diskutiert die Inszenierung ausführlich mit Blick auf Heymes frühere Arbeiten:

> Fast am Ende seiner Stuttgarter Zeit [...] kommt Heyme nun wieder auf den ›Tell‹. Auch diese neue Aufführung ist interpretatorisch riskant, unruhig drängend, provozierend. Sie schlägt sich mit dem Stück, sucht darin die Spuren vergangener, die Vorwegnahmen kommender Ereignisse. Das Ergebnis ist politisches Theater, wie es gegenwärtig bei uns [...] nur noch Heyme wagt (der seinen Lehrer Piscator nicht vergessen hat).[57]

53 Hansgünther Heyme, Dramaturgische Aufzeichnungen, um 1984, TWS Köln, o. S.

54 Vgl. Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt a. M. 1956.

55 F. Luft, Berliner Theatertreffen. Wilhelm Tell, in: Berliner Morgenpost, 11.5.1985, TWS Köln, o. S.

56 Helmut Schödel, Thesenklamotte, in: Die Zeit, 21.12.1984, TWS Köln, o. S.

57 Peter Iden, Zwischen Skepsis und Hoffnung: die Idee der Republik. »Wilhelm Tell« – Hansgünther Heymes Stuttgarter Inszenierung von Schillers Freiheitsdrama, in: Frankfurter Rundschau, 18.12.1984, TWS Köln, o. S.

Es passt in Idens Lesart dieser umstrittenen Inszenierung, dass in seiner Rezension nicht nur das Geschehen, sondern auch die Dramaturgen (Günther Erken und Hanns-Dietrich Schmidt) und das Programmheft als entscheidender Paratext erwähnt werden. Schillers opulent-melodramatische Massendramaturgie und der in der Bühnengenealogie etablierten Schweiz-Optik setzt Heyme ein Geflecht von intertextuellen Verweisen entgegen, die das Drama letztlich selbst in Zitathaftigkeit erstarren lassen.

Postskriptum: Nochmals *Die Räuber* 1994

Nahezu siebzig Jahre nach Piscators legendärer Berliner Inszenierung brachte Heyme das Stück bei den Ruhrfestspielen in Recklinghausen auf die Bühne. Ort und Zeit sind durchaus symptomatisch, war die Gründung der Ruhrfestspiele – »Kunst für Kohle« – doch eine der wirkmächtigsten Mythen der Bonner Republik, die Arbeiter:innen des Ruhrgebiets und Hamburger Künstler:innen in idealer Gemeinschaft zusammenkommen ließ. Gewissermaßen ein Gegenentwurf zum engagierten sozialistischen Theater, für das Piscator in den 1920er Jahren stand.

Heyme suchte auch hier die Zuspitzung eines leeren szenischen Raums, der von einem großen Lastwagen dominiert wurde,

> der den Räubern als Mobilisation dient … und als überdimensionales Turngerät. Am Lastwagen hangeln und rangeln die Brand- und Mordgesellen des aus Verzweiflung und Enttäuschung zum Desperado gewordenen Karl Moor – während vorne, nur durch einen Wassergraben vom Parkett getrennt, die schloßherrliche Verwandtschaft des verstoßenen Karl in finsteren Ränken gärt.[58]

Hier wird die von Piscator etablierte Praxis der Einheitsbühne mit simultanen Spielplätzen zum Palimpsest und die politische Deutung verdrängt die literarische Vorlage: »Der Text ist noch von Schiller. Der Rest aber, der ihm gegeben wird, stammt aus der Phantasie eines schier besinnungslos jedem beliebigen Zeitgeist huldigenden deutschen Meisterregisseurs.«[59]

58 E. Goetsch, Aufbruch in die Freiheit – Mit Panzerfaust. Friedrich Schillers »Räuber« im Theater am Goetheplatz: Vier Stunden zwischen Bravo- und Buh-Rufen, in: Nordwest-Zeitung, 16.5.1994, TWS Köln, o. S.

59 Rainer Mammen, Schiller, endlich auf den Hund gekommen. »Die Räuber« als Hansgünther Heymes Abschiedsinszenierung, in: Bremer Nachrichten, 16.5.1994, TWS Köln, o. S.

War Heymes Klassiker-Zertrümmerung 1984 noch kontrovers und löste Debatten aus, so wird die Inszenierung von der Kritik nun mehrheitlich abgelehnt. Die politische Deutung schlägt in der Wahrnehmung der Rezensent:innen in Selbstbezüglichkeit um, wie etwa Andreas Rossmann argumentiert:

> Blinde Analogien, beliebige Anachronismen, behauptete Aktualitäten. Nichts, was Heyme, der an dem gleichen Stück 1966 in Wiesbaden seine Affinitäten zu Schiller aufsehenerregend bewiesen hatte, heute damit anfängt, bringt es in Reibung mit der Realität. Nichts geht zusammen, nichts wird begründet, erklärt, übersetzt. ›Deutschland uns Deutschen‹ steht auf dem T-Shirt eines Räubers. Die Inszenierung provoziert eine andere Forderung: Schiller den Schauspielern.[60]

Es ist bemerkenswert, wie in der Berliner Republik der 1990er Jahre die Konzepte eines politischen Theaters, das für die Bonner Republik – als genealogische Linie mit Blick auf die Weimarer Republik – noch bedeutungsstiftend sein konnte, nur noch als Anachronismus erscheint. An weiteren Inszenierungen und ihrer Wahrnehmung im kritischen Diskurs wäre zu prüfen, ob sich hier eine weitergehende Verschiebung in der kulturellen Position von Theater ablesen lässt.

Erbe? Welches Erbe? Für wen?

Diana Taylors Gegenüberstellung von Archiv vs. *performance* trägt in sich eine Ungenauigkeit, denn sie ›versteinert‹ das Archiv und gibt ihm eine historische Kontinuität, die weder der kulturellen Realität entspricht noch der ästhetischen Praxis der ›Klassikerinszenierung‹, die nach wie vor einen zentralen Platz in der öffentlich geförderten Theaterpraxis einnimmt. Rebecca Schneider hat sich in ihrer Studie *Performing Remains* (2011) mit eben dieser Gegenüberstellung auseinandergesetzt und den Begriff der ›Ephemeralität‹, des immer schon Verschwindens, der radikalen Gegenwärtigkeit,[61] kritisch hinterfragt:

> If we consider performance as of disappearance, of an ephemerality read as vanishment and loss, are we perhaps limiting ourselves to an understanding of performance predetermined by our cultural habituation to the logic of

60 Andreas Rossmann, Spielmobil zum Kraxeln und Krakeelen. Auftakt der Ruhrfestspiele: Heyme inszeniert »Die Räuber« als Schmierentragödie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.5.1994, TWS Köln, o. S.

61 In diesem Sinne definiert etwa auch Erika Fischer-Lichte ihre Ästhetik des Performativen; vgl. Erika Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2004.

> the archive? […] Too often, the equation of performance with disappearance reiterates performance as necessarily a matter of loss, even annihilation. […] Obviously, the language of disappearance here is hugely culturally myopic. Here, performance is given to be as antithetical to memory as it is to the archive.[62]

Schneiders Versuch, das unter dem Eindruck dekonstruktivistischer Philosophie geprägte Paradigma von *performance* als reiner Gegenwärtigkeit aufzubrechen, erfolgt teilweise auch in Auseinandersetzung mit Joseph Roachs einflussreichem Buch *Cities of the Dead* (1996). Roach näherte sich aus einem anderen Blickwinkel einer vergleichbaren Fragestellung: Ihn interessierten Prozesse kulturellen Wandels und der Verschiebung – vor allem dann, wenn die äußeren Umstände die Vorstellung bloßer Kontinuität im umfassendsten Sinne undenkbar werden lassen. Stattdessen entwarf er ein dreiteiliges Modell: Erinnerung (*memory*), *performance* und Ersatz (*substitution*). Zwischen diesen drei Polen entfaltet sich ein Prozess, den Roach als *surrogation* bezeichnet:

> Into the cavities created by loss through death or other forms of departure, I hypothesise, survivors attempt to fit satisfactory alternates. Because collective memory works selectively, imaginatively, and often perversely, surrogation rarely if ever succeeds. The process requires many trials and at least as many errors. The fit cannot be exact. The intended substitute either cannot fulfill expectations, creating a deficit, or actually exceeds them, creating a surplus.[63]

Mit Roach lassen sich die ›Klassikerinszenierungen‹ in der Spannung von Erinnerung und *performance* als ein solcher, stetig im Scheitern begriffener Prozess der Surrogation verstehen. Die Dynamisierung des archivierten Wissens/Textes/Ideals in der *performance* eröffnet eine Perspektive des Ausprobierens, die gelingen kann, aber eigentlich im Verpassen des Vorbilds erst wirklich kulturell produktiv wird.

Was aber passiert, wenn sich die Rahmenbedingungen so grundlegend ändern, dass die Voraussetzungen der *performance* nicht mehr getroffen werden? Wenn die Funktion der Erinnerung eben nicht mehr als Schwerpunkt – im Sinne eines mechanischen Prozesses – dient, sondern selbst volatil wird? Lange Zeit konnte sich das deutsche Regietheater auf die verlässliche Logik der Provo-

62 Rebecca Schneider, Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment, London und New York 2011, S. 98 f.

63 Joseph Roach, Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance. The Social Foundations of Aesthetic Forms, New York 1996, S. 2.

kation verlassen, dass, wenn die Spannung zwischen *memory* und *performance* nur groß genug ist, jenes »surplus«, jenes Zuviel entsteht, das dann kulturell produktiv wird. Schon Heymes Inszenierung von 1994 scheint ein Indikator für ein solch verlorenes Gleichgewicht zu sein.

Zwei jüngere Beispiele können hier eine Perspektive eröffnen: 2013 kam der Film *Fack ju Göhte* (Regie: Bora Dagtekin) in die deutschen Kinos, der schon in seiner Brechung deutsch/englischer Orthographie eine klare Absage an die kontrollierende Funktion der Erinnerung aussprach oder zumindest diese bis zur Pointe dehnte. Das PR-Material zeigt die Hauptfigur des Zeki Müller, der sich als Lehrer vorstellt, während eine offenkundig rat- und ahnungslose Schülerin vor einem Tafelbild, das seine Funktion der didaktischen Hilfestellung verfehlt, steht. Ikonisch aber in den Händen Zeki Müllers leuchtet das gelbe Reclam-Heftchen, das hier zum Symbol einer erstorbenen Klassikerkultur geworden ist. Waren die preisgünstigen Studienausgaben der Reclam'schen Universalbibliothek einst ein Mittel kultureller Teilhabe und damit materialisiertes Unterpfand des Versprechens sozialen Aufstiegs durch Bildung, so ist es hier zum Symbol einer ›toten‹, irrelevanten Elitenkultur geworden, die vor allem als Grund für Komik herhalten muss.

In ähnlicher Weise taucht Schillers Text auch in dem vielbeachteten Theatertext *Verrücktes Blut* (2010) von Nurkan Erpulat und Jens Hillje auf. Das Drama, das im Ballhaus Naunystraße uraufgeführt wurde und als paradigmatisch für das von Shermin Langhoff vertretene postmigrantische Theater rezipiert wurde.[64] Die hier entworfene Theaterszene, die als Spiel-im-Spiel-im-Spiel in einer Unterrichtsstunde situiert ist, dreht sich um den Kontrast zwischen einer als multikulturell gekennzeichneten Schulklasse und dem Schiller'schen Text, der in Form von Reclam-Heften eine materielle Präsenz auf der Bühne entfaltet. Zum Katalysator des Spiels wird eine Pistole, die einer der Schüler mitgebracht hat und die der Lehrerin Sonia in die Hände fällt. Da ihre didaktisch-aufklärerischen Mittel ins Leere laufen, zwingt sie nun mit der Waffe ihre Schüler:innen zum Spiel des Schiller'schen Textes. Die Komik der Szene entsteht durch den Kontrast zwischen dem Schiller'schen Freiheitsideal und der Zwangssituation.

Die komische Übersteigerung des aufklärerischen Befreiungsideals entlarvt dessen repressive Züge, wie man an dem Dialog zwischen der Lehrerin Sonia und ihrer Schülerin Mariam gut sehen kann: In szenischer Improvisation der

64 Vgl. zu diesem Themenkomplex die richtungsweisenden Arbeiten von Azadeh Sharifi, Theater für alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln, Frankfurt a.M. 2011 und dies., Multilingualism and postmigrant theatre in Germany, in: Modern Drama 61 (2018), H. 3, S. 328–351.

Szene zwischen Franz und Amalia entwickelt die Schülerin Mariam eine widerständige Position gegenüber Hasan, der stellvertretend für die machistischen Schüler steht:

Sonia:	Ja, befreie dich von allem.
Mariam:	Seid verdammt … (Stühle, Wichser, Spastis, Kurdenficker, ihr könnt mich am Arschlecken …)
Sonia:	Ja, Text weg, ja, jetzt Kopftuch weg.
Mariam:	Nee.
Sonia:	Doch, das alles geht weg.
Mariam:	Nö, mach ich nicht.
Sonia:	Mariam, du bist kurz davor. Du bist kurz davor, dich zu befreien. Kopftuch weg. Spür der Amalia nach.
Mariam:	…
Sonia:	Wir sind so nah dran, was ist denn los?
Mariam:	Ich mach mein Kopftuch nicht weg.
Sonia:	Warum nicht?
Mariam:	Nein.
Sonia:	Doch.
Mariam:	Nein.
Sonia:	Ich möchte einfach, dass du dich frei entfaltest, als Mensch!
Mariam:	Ich bin frei entfaltet.
Sonia:	Bist du nicht.
Mariam:	Bin ich wohl.
Sonia:	Ein Scheißdreck bist du!
Mariam:	Ich weiß gar nicht, was Sie von mir wollen.
Sonia:	*richtet die Pistole auf sie* Ich möchte, dass du deine Angst besiegst. Ich möchte in deinen Augen die Angst nicht mehr sehen. Ich möchte nicht, dass die Leute dich wegen deines Kopftuchs angucken.
Mariam:	Die gucken doch, sollen die doch.[65]

Hatte die Lehrerin Sonia eingangs noch Schillers ›Ästhetische Erziehung‹ zitiert und die Freiheit des Spiels propagiert, so ist es hier pervertiert, denn die Schüler:innen spielen nur unter Waffengewalt. Freiheit ist hier nicht die Freiheit des Andersdenkens, sondern jenes Ideal, das die Lehrerin als Verkörpe-

65 Nurkan Erpulat und Jens Hillje, Verrücktes Blut. Nach dem Film »La Journée de la jupe« von Paul Lilienfeld, Hamburg 2010, o. S.

rung normgebender Staats- und Gesellschaftsautorität definiert. Das pädagogische Ideal der Einverleibung des Textes reicht Sonia nicht aus – ihre Freiheit gilt es zu erreichen.

Der Spieltext verwindet Schillers Dramen – vor allem *Die Räuber* – mit eigenen Textanteilen, die im Schlussmonolog Hasans zu einer kaum differenzierteren Einheit amalgamieren. Schillers Monolog, unter dem schon palimpsestartig der Eröffnungsmonolog aus Shakespeares *Richard III.* schimmert, wird hier nochmals überschrieben durch die Situationsbeschreibung der deutsch-türkischen Bühnenfigur, die aber auch der Aufklärungs- und Befreiungsperspektive des Bildungstheaters eine Absage erteilt:

Hasan: Und ich werde den Franz spielen. Ich bin und bleibe Franz …
Ich habe große Rechte über die Natur ungehalten zu sein …
Warum musste sie mir diese Hässlichkeit aufladen? Gerade mir diese Hottentotenaugen?
Was seht ihr in mir? Einen Schauspieler oder einen Kanaken? Immer noch? Frisch also! Muthig ans Werk! Ich will Alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht Herr bin. Wer hat wann wem was verweigert? Wer ist schuld?
Was wollen Sie von mir? Das Einzige, was in dieser Schule funktioniert, ist die Bühne.
Theaterbühne! Wir spielen Theater! Aber was wird aus mir, wenn das hier zu Ende ist? Oberstudienrat, wie Sie, Frau Jehlich? Ein echter Erfolgskanake?
Oder Ehrenmörder in Alarm Cobra 11. Tja tut uns leid, aber Erfolgskanakenkapazität ist gerade zu Ende. Der Kanakentatortkommisar ist schon besetzt.
Wie viele Erfolgskanaken erträgt das Land?
Schwimme, wer schwimmen kann, und wer zu plump ist, geh unter!
Solange wir spielen geht's klar. Einziger Ort, der funktioniert. Und er ist schalldicht.
Schalldicht. Hört uns jemand?
Herr muss ich sein, daß ich das mit Gewalt ertrotze, wozu mir die Liebenswürdigkeit gebricht.
Streckt die Hand mit der Waffe aus.[66]

66 Ebd.

Das breite Echo, das *Verrücktes Blut* in der Öffentlichkeit gefunden hat, macht deutlich, wie sehr dramatischer Text und Inszenierung Teil jenes Surrogationprozesses sind, durch den sozialer und kultureller Wandel sich vollzieht. *Verrücktes Blut* und *Fack ju Göhte* sind dabei unterschiedliche Pole desselben Prozesses. Beiden gemeinsam ist, dass sie den Anspruch, ein angemessener Ersatz zu sein, überhaupt nicht mehr erheben. Bei beiden ist die Tradition zum leblosen, gelben Textheft erstarrt – weder der Anspruch auf Kunst (*Fack ju Göhte*) noch das Versprechen von innerer Autonomie und Freiheit (*Verrücktes Blut*) werden hier als positiver Fluchtpunkt erkennbar. Stattdessen steht das karnevaleske Ausprobieren im Zentrum. Respektlos? Sicherlich. Verflachend? Ja. Aber: Im Karnevalesken entsteht ein »surplus«, nämlich die Frage nach der Möglichkeit von Theater und Kunst als utopischer Praxis. Die Schiller'sche Utopie des befreienden Spiels ist hier nicht mehr bildungsbürgerlich verbriefte Gewissheit, sondern chaotisch-anarchische Praxis. Aber vielleicht ist das die Möglichkeit, die Utopie im Wandel zu retten.

Das Spannungsverhältnis von Theater und Archiv, dessen Kreuzungspunkt die ›Klassikerinszenierung‹ zu sein scheint, markiert auch den Verschiebungsprozess, der sich im Tagesdiskurs in der Auseinandersetzung um ›Identität‹, ›Teilhabe‹, ›Kanon‹ und ›Dekolonialisierung‹ niederschlägt. Dabei ist die Enttarnung der politischen Implikationen des *Connaisseurs* – deren Grundlage Bourdieu schon eingeläutet hatte – ebenso eine kontroverse Geste wie Tabula rasa-Forderungen, deren Duktus in der historischen Avantgarde, etwa im Futurismus, schon vorgebildet ist. Wer diesen Prozess ernst nimmt, wird schnell einsehen, dass eine bloße Erweiterung des Fokus von ›Kultur‹ nicht hinreichend sein wird. Das ›Archiv‹ ist kein Sanktuarium mehr, das vor der Erosion schützt, so gesehen kann das Infragestellen der Motor sein, der performative Aneignungen produktiv werden lässt. So gilt: »Durch diese hohle Gasse muß er kommen …«

Jan Bürger

Keine Bücher ohne Bühne
Zur Bedeutung des Theaters für die Anfänge des Suhrkamp Verlags

Versetzen wir uns zurück in die ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg, in die Zeit, als der unbekannte Schweizer Max Frisch zum ersten Mal Peter Suhrkamp begegnet – also jenem Mann, der entscheidenden Anteil daran haben wird, ihn zu einem international gespielten und gelesenen Dramatiker und Schriftsteller zu machen. Suhrkamp und Frisch lernen sich am 25. November 1947 kennen, und zwar – dies ist nicht ohne Bedeutung – im Zusammenhang mit einer Theateraufführung. Der Anlass ist die Premiere von Carl Zuckmayers *Des Teufels General* in Frankfurt am Main. Nach dem Theaterabend lädt Hanns W. Eppelsheimer, der Gründungsdirektor der Deutschen Bibliothek, die Mitwirkenden und einige Gäste in seine Privatwohnung ein – nicht etwa in ein Restaurant. Auch dies ist ein Zeichen dafür, dass das kulturelle Leben in ganz Deutschland noch sehr improvisiert ist. Eine Ausnahme bilden die Theater, die bereits wieder recht gut funktionieren. Max Frisch, der den Wohlstand in Zürich gewohnt ist, irritiert das, zugleich fasziniert und inspiriert ihn die Offenheit der Situation.[1]

Für den Verleger Suhrkamp ist eine Premiere dieser Größenordnung wahrscheinlich wichtiger als das Erscheinen der ersten Bücher, die er nun wieder regelmäßig herausbringen kann. Die Jahresproduktion von ›Suhrkamp vorm. S. Fischer‹ – so heißt der Verlag zunächst – beschränkt sich 1947 auf die bescheidene Zahl von 32 Titeln, und bei manchen davon handelt es sich lediglich um schmale Hefte. Es gibt auf den Gebieten der Prosa und der Lyrik Höhepunkte, die Suhrkamps verlegerisches Profil markieren, etwa die Gedichte der in Auschwitz ermordeten Gertrud Kolmar, die erste deutsche Ausgabe des *Doktor Faustus* von Thomas Mann oder die Veröffentlichung von Hermann Kasacks Roman *Die Stadt hinter dem Strom*, die ein weites Echo hervorruft. Doch für den Verleger steht zunächst das Theater im Vordergrund. Auch dies verbindet ihn

1 Hierzu ausführlich: Max Frisch, Jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente 1943–1963, hg. von Julian Schütt, Frankfurt a. M. 1998; Jan Bürger, Max Frisch: Das Tagebuch, Marbacher Magazin 133, Marbach a. N. 2011, S. 7 f.

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-015

mit dem Nachwuchsautor Frisch, dem seit der Uraufführung seines Stücks *Nun singen sie wieder* 1945 in Zürich ein gewisser Ruf vorauseilt.

Von entscheidender Bedeutung für die Konstituierung des Verlags sind 1947 die Ausgaben der Dramen von George Bernard Shaw in der Übersetzung von Siegfried Trebitsch, eine Kooperation mit dem Schweizer Artemis Verlag. Besonders am Herzen liegt Peter Suhrkamp allerdings von Anfang an die Betreuung aktueller deutschsprachiger Dramatiker. Mit Bertolt Brecht und Carl Zuckmayer, dessen Dreiakter *Des Teufels General* zu den aufsehenerregenden Titeln des Jahres gehört, hatte er bereits vor 1933 zusammengearbeitet. Daran konnte er nach der Befreiung vom Nationalsozialismus anknüpfen. Die beiden berühmten Exilanten vertrauen ihm, denn sie wissen von seinem Schicksal in den letzten Kriegsjahren. Schwieriger, aber ebenso wichtig ist für Suhrkamp die Suche nach jüngeren Talenten: Max Frisch bildet in dieser Hinsicht für den Verlag gewissermaßen die Avantgarde.

Bei alledem ist die Veröffentlichung von Dramen in Buchform für Suhrkamp eher ein Nebenprodukt. Sein Hauptziel ist zunächst die Vermittlung von Theatertexten an Bühnen im gesamten deutschsprachigen Raum, und diese Arbeit wird ihm in den folgenden Jahren noch wichtiger werden, nachdem er sich vom S. Fischer Verlag trennen muss und den Suhrkamp Verlag 1950 als selbstständiges Haus in Frankfurt am Main und Berlin neu aufbaut. Dass dies so ist, hat zum einen ökonomische Gründe. Zum anderen spiegelt sich darin auch Peter Suhrkamps Werdegang: sein ungewöhnlich verschlungener Weg vom jugendlichen Schiller-Verehrer im provinziellen Oldenburg zu einem der einflussreichsten europäischen Verleger des 20. Jahrhunderts. Für viele, die Suhrkamp nach dem Zweiten Weltkrieg begegnen und bewundern, wirkt es erstaunlich, dass es ausgerechnet ihm gelingt, mit seiner verlegerischen Arbeit Maßstäbe zu setzen. Denn als man ihn am 8. Februar 1945 aus dem Konzentrationslager Sachsenhausen entließ, war er bereits 53 Jahre alt und körperlich schlechterdings ein Wrack.

Die Misshandlungen während der Haft waren so verheerend, dass jeder zu diesem Zeitpunkt mit Peter Suhrkamps baldigem Tod rechnete, allen voran der Verleger selbst. Sein Zustand hatte sich auch noch nicht wirklich verbessert, als er am 17. Oktober 1945 von der britischen Militärregierung in Berlin die Lizenz erhielt, die Buchproduktion wieder aufzunehmen.[2] Er aber ließ sich von seinen

2 Hierzu und zu Suhrkamps Werdegang insgesamt nach wie vor unverzichtbar: Peter Suhrkamp. Zur Biographie eines Verlegers in Daten, Dokumenten und Bildern, vorgelegt von Siegfried Unseld, unter Mitarbeit von Helene Ritzerfeld, Frankfurt a. M. 2004 [1975], insb. S. 107–127; Peter Suhrkamp und Annemarie Seidel, »Nun leb wohl! Und hab's gut!« Briefe 1935–1959, hg. von Wolfgang Schopf, Berlin 2016, S. 650 f.

massiven gesundheitlichen Problemen nicht davon abhalten, einen Neuanfang zu wagen. Ein Leben ohne seinen Verlag, und seien die ökonomischen und persönlichen Schwierigkeiten noch so groß, konnte und wollte er sich nicht mehr vorstellen. Dabei war er überhaupt erst in der Zeit des Nationalsozialismus zum Verlagsleiter geworden, gewissermaßen aus einer Not heraus.

Gut möglich, dass Max Frisch die Lebensgeschichte seines zukünftigen Mentors bereits kennt, als er ihn zum ersten Mal bei dessen Freund Eppelsheimer in Frankfurt trifft: Anfangs wollte Peter Suhrkamp Lehrer werden. Wie die meisten jungen Männer seiner Generation musste er dann aber zunächst in den Krieg. Suhrkamp wurde Stoßtruppführer, und man zeichnete ihn für seine ›besondere Tapferkeit‹ aus. Das prägende Kriegserlebnis wurde für ihn allerdings ein psychischer Zusammenbruch in den letzten Kriegsmonaten, unter dessen Folgen er noch litt, als er 1919 endlich in den Schuldienst eintreten konnte.

Wider Erwarten erfüllte ihn die pädagogische Arbeit offenbar wenig, denn schon nach kurzer Zeit rückten seine künstlerischen Ambitionen mehr und mehr in den Vordergrund, bis er schließlich zum Theater wechselte. In einem Lebenslauf vom 2. Juli 1945 hält er über diese Zeit fest:

> Nach einer praktischen Lehrerzeit an der Odenwaldschule und der Freien Schulgemeinde Wickersdorf wurde ich 1921 als Dramaturg an das Landes[-] Theater, Darmstadt berufen. Meine dortige Tätigkeit wurde noch im gleichen Jahr auf die Regie erweitert, sodass ich in der Spielzeit 1924/25 als Ober-Regisseur tätig war. Da ich selbst in mir einen Doktor-Regisseur erkannte, trat ich einen Vertrag zu Direktor Falkenberg an die Kammerspiele, München nicht an, sondern ging im Herbst 1925 wieder an die Freie Schulgemeinde Wickersdorf.[3]

Als Dramaturg, Regisseur und Dramatiker betrachtete sich Suhrkamp in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre zwar als gescheitert, dies bedeutete aber keineswegs das Ende seiner leidenschaftlichen Beschäftigung mit dem Theater. Im Gegenteil: 1929, als er den Schuldienst endgültig quittierte und einen Redakteursposten in Berlin annahm, verfolgte er die Szene besonders intensiv – und zwar als Kritiker. Seine Verbundenheit mit dem Theater wurde wenig später zur Voraussetzung für den Wechsel in den S. Fischer Verlag. Hier fungierte er von Anfang 1933 an als Herausgeber der renommierten Zeitschrift *Die Neue Rundschau*, in der die laufende Beschäftigung mit aktuellen Dramatikern und

3 Peter Suhrkamp, Lebenslauf Heinrich Peter Suhrkamp, Berlin, 2. Juli 1945, unveröffentlicht, in: DLA, Siegfried Unseld Archiv.

den Entwicklungen des Theaters damals eine wichtige Rolle spielte. Erst bei der Arbeit für S. Fischer und unter dem Druck der politischen Verhältnisse trat das Theater für Suhrkamp nach und nach hinter das Verlegen von Büchern zurück. In seinem Lebenslauf von 1945 berichtet er:

> Nach dem Tode von Herrn S. [Samuel, J. B.] Fischer im Herbst 1934 wurde der Verlag in Gemeinschaft mit Herrn Dr. Bermann-Fischer […] bis zum Frühjahr 1936 weitergeführt, und danach in Übereinkunft mit Herrn Dr. Bermann-Fischer bis zum Dezember 1936 von mir allein. Mit dem 1. Januar 1937 wurde der S. Fischer Verlag von einer Kommandit-Gesellschaft, deren einzig persönlich haftender Gesellschafter ich war, übernommen und unter meiner Leitung fortgeführt. Nach hartnäckigen Auseinandersetzungen mit dem Propaganda-Ministerium waren wir am 1. Juli 1942 genötigt, den alten Firmen-Namen umzuändern in Suhrkamp Verlag, vormals S. Fischer Verlag. […] Als die Zerschlagung des Verlages auf andere Weise nicht gelungen war, wurde ich am 13. April 1944 in Schutzhaft genommen, unter Hochverratsanklage gestellt und ins Konzentrationslager gebracht.[4]

Unter Hitler hatte sich die Verlagsarbeit für Peter Suhrkamp immer stärker zu einer Form von Dissidenz entwickelt, die ihm schließlich beinahe das Leben kostete. Wie gefährlich die Situation wirklich war, zeigt sich unter anderem darin, dass sich der Kieler Bankier Wilhelm Ahlmann, einer seiner wichtigsten Vertrauten und Förderer, am 7. Dezember 1944 das Leben nahm, wahrscheinlich aufgrund seiner Kontakte zu den Attentätern des 20. Juli und der begründeten Furcht, im Falle einer Verhaftung zum Verräter werden zu müssen.[5]

In der Nachkriegszeit ändert sich die politische Dimension von Suhrkamps Arbeit dann abermals grundlegend: Nun geht es ihm darum, sich im engen Austausch mit den Alliierten für die Demokratie einzusetzen. Seinen Verlag versteht er selbst als Teil der Reeducation-Maßnahmen und des geistigen Wiederaufbaus, genau wie das Sprechtheater, das sich rasch zu einer Art Leitmedium entwickelt und nicht nur der Unterhaltung dienen soll, sondern vor allem der gesellschaftlichen Selbstverständigung. Vor diesem Hintergrund macht es Suhrkamp zu seinem wohl wichtigsten Wirkungsfeld. Walter Schürenberg,[6] einer seiner wenigen frühen Mitarbeiter, wird sich 1972 in einem Brief an Siegfried Unseld erinnern:

4 Ebd.
5 Vgl. Suhrkamp. Zur Biographie eines Verlegers in Daten, Dokumenten und Bildern, S. 102 f.; Suhrkamp und Seidel, »Nun leb wohl! Und hab's gut!« Briefe 1935–1959, S. 64 f. und S. 620–622.
6 Vgl. Suhrkamp und Seidel, »Nun leb wohl! Und hab's gut!« Briefe 1935–1959, S. 661.

> [B]ei der Sammlung von Material für eine Darstellung von Peter Suhrkamp will ich gern behilflich sein, denn in wessen Leben hätte die Begegnung mit Suhrkamp nicht »Epoche gemacht« […] Gleichwohl wird es nicht viel sein, was ich beitragen kann, denn ich war ja nur von ca[.] '49 bis '51 sein Angestellter – eine Art Privatsekretär, »rechte Hand« und auf dem Höhepunkt Teilprokurist des Verlages. Ich hatte auch die Bühnenrechte zu verwalten, und welcher Bühne mit wem in der Titelrolle man Zuckmayers »Teufels General« genehmigte, das war für Suhrkamp etwa so wichtig wie heute die Ostverträge.[7]

Schürenbergs Einschätzung deckt sich mit den Selbstdarstellungen des Verlags nach Suhrkamps Tod am 31. März 1959. Auch für seinen Nachfolger Unseld schien festzustehen, dass der Theatervertrieb der unbekannteste und zugleich wichtigste Teil der Verlagsarbeit in den ersten Nachkriegsjahren war:

> Nach außen hin verborgen war die Arbeit des von Suhrkamp neu gegründeten Theaterverlags; hier wurden Dramen gelesen, geprüft und dann den Theatern zur Aufführung angeboten. An erster Stelle stand nach der Zahl der Aufführungen jahrelang Bernard Shaw, dann T. S. Eliot. Bei Brecht galt Suhrkamps Bemühen nicht einer Vielzahl von Aufführungen, sondern einer adäquaten, vorbildlichen Aufführung; mit Brecht zusammen besuchte er die Proben zum ›Kaukasischen Kreidekreis‹ 1955 in Frankfurt. Max Frisch schrieb seine Stücke in enger Verbindung mit Suhrkamp. Die Stücke von Ernst Penzoldt und Hans Henny Jahnn, Übersetzungen von Schröder und Schadewaldt rundeten das Programm des Theaterverlages ab.[8]

All dies ist eine unmittelbare Reaktion auf die allgemeine intellektuelle und wirtschaftliche Situation: Sozusagen indirekt kann Suhrkamp durch die Aufführung von Dramen ein ungleich größeres Publikum erreichen als mit gedruckten Büchern. Darüber hinaus eröffnet ihm die Zusammenarbeit mit Bühnen und Rundfunksendern ökonomische Spielräume, denn für Verleger, Autorinnen und Autoren gibt es in diesen Jahren kaum etwas Lukrativeres: Das Radio wird von der öffentlichen Hand getragen, ebenso die Bühnen, die

7 Brief von Walter Schürenberg (1907–1996) an Siegfried Unseld, 15. Mai 1972, in: DLA, Siegfried Unseld Archiv.

8 Hektographierte Selbstdarstellung des Verlags vom 1. Juli 1964, S. 2, in: DLA, Siegfried Unseld Archiv; im Laufe der Jahrzehnte wurde dieser Text von Siegfried Unseld und seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern fortgeschrieben und umgearbeitet, vgl. z. B. Die Geschichte des Suhrkamp Verlags. 1. Juli 1950 bis 30. Juni 2000, Frankfurt a. M. 2000, insb. S. 26.

sich recht schnell von den Wirren des Krieges erholen. Mit jeder verkauften Theaterkarte erhöht sich auch für den Verlag der Gewinn, ohne dass neue Kosten entstehen. Ganz anders sieht es bei der Herstellung von Büchern aus: Hier müssen die hohen Produktionskosten vorgeschossen werden. Erschwerend hinzu kommt die Papierknappheit – ganz abgesehen von den Vertriebsproblemen, die durch die Aufteilung des Buchmarkts in Besatzungszonen entstehen.

Die Theater mit ihrem regional klar definierten Publikum haben es da leichter, entsprechend gut gelingt es ihnen, an die Zeit vor 1939 anzuknüpfen. Ja, der Zivilisationsbruch, die Zäsur des Holocaust und der Kriegszerstörungen scheint Bühnenkünstlerinnen und -künstler generell weniger zu belasten als den Literaturbetrieb, wodurch selbstverständlich auch skeptische Stimmen auf den Plan gerufen werden. So berichtet der von ›Suhrkamp vorm. S. Fischer‹ geförderte Schriftsteller Hans Erich Nossack schon am 10. September 1945 in einem Brief an Hermann Kasack empört über die Situation in Hamburg:

> Menschen wären genug da und die sonstigen Schwierigkeiten müssten eben überwunden werden. Es fehlt an Elan. Die Leute versuchen sich so durchzuschlängeln, das ist es. Ängstlich wegen evtl. Nazivergangenheit kleben sie wie Brei zusammen und lassen nicht Neues oder Jüngeres aufkommen.[9]

Bedenken wie diese ändern allerdings nichts daran, dass die Konsolidierung des Theaterbetriebs überraschend problemlos gelingt. Anders als Nossack interessieren Peter Suhrkamp eher die Vorteile dieser raschen Entwicklung: Er nutzt die Gelegenheit und macht den Vertrieb von Theaterstücken in kurzer Zeit zu seinem erfolgreichsten und zuverlässigsten Instrument. Als Dramatiker können sich Talente wie Max Frisch viel besser entwickeln als auf der vergleichsweise langen Strecke der erzählenden Prosa. Einen Roman zu publizieren, bedeutet hingegen ein beträchtliches ökonomisches Risiko, nicht nur für den Autor, sondern ebenso für seinen Verlag. Entsprechend vorsichtig geht Peter Suhrkamp auf diesem Gebiet zunächst vor. Angesichts der äußerst begrenzten Ressourcen ist es alles andere als selbstverständlich, Bücher mit 300 oder mehr Seiten zu drucken. Der Rowohlt Verlag antwortet auf die unabsehbaren ökonomischen Probleme mit den berühmten Rotationsromanen, die auf billigem Zeitungspapier gedruckt werden und unter dem Kürzel *RO-RO-RO* die Lesegewohnheiten einer ganzen Generation prägen. Peter Suhrkamp hingegen setzt erfolgreich auf den Vertrieb von Theatertexten, die überhaupt nicht erst in großen Mengen vervielfältigt werden müssen. Bei Dramen kann er auch

9 Unveröffentlichter Brief, in: DLA, A: Kasack, Hermann. Zit. nach Jan Bürger, Zwischen Himmel und Elbe. Eine Hamburger Literaturgeschichte, München 2020, S. 105 f.

A b s c h r i f t

Aktennotiz über Verhandlungen mit Herrn Max Frisch
Zürich am 11.7.1949.

Von Max Frisch liegen folgende dramatische Werke vor:

1. "Nun singen sie wieder",
2. "Santa Cruz",
3. "Die chinesische Mauer",
4. "Als der Krieg zu Ende war"
   und neu:
5. "Graf Oederland".

Von diesen sind Buchausgaben erschienen Nr. 1 - 3 im Verlag Benno Schwabe. Eine Ausgabe von Nr. 4 wird dort vorbereitet.

Bei mir besteht die Absicht, eine Sammlung der Dramen in einem Bande zu veranstalten, und zwar im Rahmen des Frühjahrsprogramms 1950. Hier sollen aufgenommen werden: Nr. 1 - 3. Über die Aufnahme von Nr. 4 ist Herrn Frisch die Entscheidung zu überlassen. Er wird sie in den ersten Augusttagen bei seiner Rückfahrt nach Zürich hier mitteilen. Herr Frisch hat das Manuskript von Nr. 5 (Graf Oederland) in der ersten Niederschrift hier gelassen. Soweit die Dramen im Verlag Benno Schwabe bereits erschienen sind (Nr. 1 - 3) wird für die Ausgabe in unseren Verlag folgender Vorschlag gemacht:

Das Autorenhonorar ist mit 5% vom Ladenpreis angesetzt. Es ist nicht zu transferieren, sondern wird hier für Herrn Frisch auf ein Konto genommen. Der Verlag Benno Schwabe erhält eine Lizenzgebühr von 5% vom Ladenpreis. Diese Lizenzgebühr ist entweder durch Bücherlieferungen an Benno Schwabe (Rudolf Alexander Schr"der, Homers Ilias und Odyssee) abzudecken, oder, wenn das nicht m"glich ist, in DM auf ein Konto zu nehmen.

Bühnenvertrieb

Es bestehen Bühnenverträge über 1 - 4 mit dem Reiss-Verlag, Basel. Der Reiss-Verlag Basel ist in Deutschland durch Bloch Erben vertreten. Bloch Erben hat den Vertrieb der "Chinesischen Mauer" aufgenommen, so dass dieses Werk vorläufig dort im Vertrieb ist. "Nun singen sie wieder" wird in Deutschland durch Desch, München, vertrieben. Es ist der Wunsch von Frisch, dass unser Verlag den Vertrieb seiner sämtlichen Dramen in Deutschland übernimmt. Über "Santa Cruz" und "Als der Krieg zu Ende war" ist eine Verständigung mit Reiss, Basel, darüber herbeizuführen. Es soll versucht werden, "Die chinesische Mauer" bei Bloch Erben herauszul"sen. Im übrigen sind die Verträge zwischen Frisch und Reiss Basel jeweils 5 Jahre nach Vertragsabschluss kündbar. "Santa Cruz" und "Die chinesische Mauer" werden 1951 frei, "Als der Krieg zu Ende war" 1952. "Graf Oederland"wird sofort bei uns in Vertrieb genommen, wenn die endgültige Fassung vorliegt.

Für "Santa Cruz" besteht Interesse bei Intendant Lippel im Münchner Staatstheater, für "Als der Krieg zu Ende war" bei Barlog vom Schlosspark-Theater in Steglitz.

Epische Werke

Das "Tagebuch mit Marion" wird fortgesetzt und soll in unserem Verlag

-2-

- 2 -

erscheinen. Der bereits erschienene Teil im Atlantis-Verlag wird bei Vorliegen des Manuskripts für die Fortsetzung m"glichst aus dem Atlantis-Verlag für Deutschland herausgel"st.

Die Neue Rundschau

Herr Frisch wurde auf das Neuerscheinen der "Neuen Rundschau" im Januar 1950 aufmerksam gemacht. Er ist als ständiger Mitarbeiter zu berücksichtigen.

gez. Su.

Abbildung 1: Peter Suhrkamp, Aktennotiz über Verhandlungen mit Max Frisch (DLA, Siegfried Unseld Archiv)

Misserfolge leichter in Kauf nehmen, denn sie ziehen zwar für die Theater Verluste nach sich, nicht aber für den Verlag. Schließlich besteht keinerlei Gefahr, auf bereits gedruckten und gebundenen Büchern sitzen zu bleiben.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass in Peter Suhrkamps geschäftlichen Korrespondenzen und Aufzeichnungen Fragen der Theaterrechte stets eine besonders große Rolle spielen. Exemplarisch zeigt sich das etwa bei seinen Verhandlungen mit Max Frisch im Sommer 1949. Daran, dass bei ihnen dramatische Werke an erster Stelle stehen, lässt Suhrkamp in seinen verlagsinternen Notizen keinen Zweifel (vgl. Abb. 1).

Die Fortsetzung von *Tagebuch mit Marion*, die 1950 unter dem Titel *Tagebuch 1946–1949* als einer der ersten Titel des neu gegründeten Suhrkamp Verlags herauskommen und entscheidend zu Frischs Ruhm beitragen wird, scheint Suhrkamp zu diesem Zeitpunkt nur eine Randnotiz wert. Schließlich wäre der Druck von Prosawerken für ihn ohne die stetigen Erfolge seines Theaterverlags undenkbar. Genau wie fast jeder bedeutende Verleger ist Peter Suhrkamp nicht zuletzt ein Virtuose der Mischkalkulation. Erstaunlicherweise wird gerade dies von der verlagsgeschichtlichen und literaturwissenschaftlichen Forschung bislang kaum beachtet – ganz zu schweigen von der enormen Bedeutung, die der Vertrieb von Bühnentexten nicht nur für die vielbeschworene ›Suhrkamp Culture‹ (George Steiner) hatte, sondern ebenso für die gesamte Entwicklung des Theaters und des literarischen Lebens im 20. Jahrhundert.

CAROLINE JESSEN

THEATERARBEITEN
SUHRKAMP, SZONDI UND DAS ZÜRCHER SCHAUSPIELHAUS

Welche Rolle spielt die Praxis des Theaters für die *Theorie des modernen Dramas*, die 1956 im Suhrkamp Verlag erschienene und schon in ihrer Zeit als Standardwerk gelesene Dissertation Peter Szondis (1929–1971)?[1] Dass Szondi dem Theater verbunden war, ist wiederholt in knappen Hinweisen – auf die Freundschaft zu Ivan Nagel, die Besuche im Schauspielhaus Zürich und daraus hervorgehende Theaterkritiken[2] – betont worden. Christoph König hat auf die Freundschaft zum Dramaturgen des Schauspielhauses, Kurt Hirschfeld, und den Anteil des Theaterspielplans am »Kanon der Habilitationsschrift« Szondis hingewiesen.[3] Auch in der Dissertationsschrift Szondis zeichnet sich der Spielplan des Theaters ab. Zum Teil erklärt sich dies aus dessen Weite, bemerkenswert bleibt es aber doch, denn das Buch selbst hat viele Fäden, die es mit Theaterbesuchen, Gesprächen und Werkstatt verbinden, gekappt beziehungsweise auf ein Minimum reduziert. Dadurch wirft es die Frage nach seinem Kontext und seiner Entstehung auf. Dies bildet den Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen.

1 Vgl. Andreas Isenschmid, Frühe Meisterschaft in der *Theorie des modernen Dramas*, in: Engführungen. Peter Szondi und die Literatur, hg. von Christoph König unter Mitarbeit von Andreas Isenschmid, Marbach a.N. 2004, S. 23–30, hier S. 23; Klaus L. Berghahn, (Re)Readings – New Readings: Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas (1956), in: Monatshefte 101 (2009), H. 3, S. 307–313, insb. S. 307 f.

2 Vgl. z.B. Peter Szondi, Dramaturgie im Schiller-Jahr [Geschrieben 1955 anläßlich einer Aufführung der *Braut von Messina*], in: Theater – Wahrheit und Wirklichkeit. Freundesgabe zum sechzigsten Geburtstag von Kurt Hirschfeld am 10. März 1962, Zürich 1962, S. 129 f. – Szondis erste Veröffentlichung war die Besprechung einer Aufführung von Jean-Paul Sartres *Les mains sales* im Schauspielhaus (in: Zürcher Student 26 (1949), H. 8, S. 213–216). Vgl. Christoph König, Humanismusdiskurs, in: Engführungen. Peter Szondi und die Literatur, S. 15–21, hier S. 18.

3 Christoph König, Theorie im *Versuch über das Tragische*, in: Engführungen. Peter Szondi und die Literatur, S. 45–54, hier S. 45: »Am Kanon der Habilitationsschrift nimmt das Zürcher Schauspielhaus am Pfauen einen gewichtigen Anteil – Szondi hat die Dramen fast alle dort gesehen. Mit Kurt Hirschfeld (1902–1964) […] ist er befreundet.« Vgl. Christoph König, Nachwort, in: Peter Szondi, Schriften II, Berlin 2011, S. 459–480, hier S. 460.

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-016 | CC BY-NC-SA 4.0

Die *Theorie des modernen Dramas* lässt sich ohne Wissen um den im Folgenden dargestellten ›Kontext‹, zu dem auch das schwer in den Dokumenten greifbare Gespräch mit Kurt Hirschfeld gehört, lesen, und dennoch ist es wissenschaftsgeschichtlich interessant zu fragen, wie stark das Buch vom ›außeruniversitären‹ Nachdenken über Literatur und Literaturtheorie am Zürcher Schauspielhaus, der Praxis des Theaters und nicht zuletzt partikularer Erfahrung geprägt ist,[4] sowohl in seiner Form als auch im Gegenstand, von dem es handelt. Im Folgenden geht es daher, ausgehend von Peter Szondis Nachlass, dem Archiv des Suhrkamp Verlags und dem in New York bewahrten Nachlass Kurt Hirschfelds um das Beziehungsnetz, in dem *Die Theorie des modernen Dramas* ein wichtiger Kreuzungspunkt ist.

Formsemantik – der Suhrkamp Verlag

Am 10. November 1955 machte der Dramaturg des Zürcher Schauspielhauses, Kurt Hirschfeld (1902–1964), den ihm durch viele Treffen in Zürich verbundenen Peter Suhrkamp (1891–1959) auf ein »zumindest in der Anlage bedeutendes Manuskript« aufmerksam. Auch Szondis Doktorvater Emil Staiger (1908–1987) werde sich an den Verlag wenden, er habe dies zumindest Szondi versprochen. Hirschfeld erklärte:

> Ich würde gern mich mit Ihnen über das Manuskript unterhalten, weil ich glaube, dass es in einigen Punkten erweitert werden müsste, finde aber, dass seit Lukács' Soziologie des Dramas und Benjamins wenigen Theaterarbeiten kaum so Gutes geschrieben ist. Aber, wie gesagt, es wäre, glaube ich, vieles noch zu ändern. Hoffentlich finden wir Zeit, uns zu unterhalten.[5]

Der Nachdruck, mit dem Hirschfeld die Dissertation empfahl, und die Bezugspunkte seines Lobs – Lukács und Benjamin – deuten an, dass der Dramaturg das Neue dieser Arbeit und die Tradition, in die sie sich stellte, sah.

4 Ausgehend von der Beobachtung, »das Subjektive in Szondis Analysen« sei »ebenso gegenwärtig wie schwer zu fassen«. Christoph König, »La syntaxe est une faculté de l'âme.« Übersetzungen von Aphorismen Paul Valerys, in: Engführungen. Peter Szondi und die Literatur, S. 5–13, hier S. 11. Zu den Verbindungen zwischen Biografie und Werk, genauer: Schreibstil, vgl. Hans-Christian Riechers, Peter Szondi. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt a. M. und New York 2020, insb. S. 9–14 und S. 36 f.; Thomas Sparr, Peter Szondi, in: Bulletin des Leo Baeck Instituts 78 (1987), S. 59–69.

5 Kurt Hirschfeld an Peter Suhrkamp, 10.11.1955, in: DLA, Siegfried Unseld Archiv, SUA: Suhrkamp Peter-Suhrkamp-Archiv/01 Verlagsleitung/Allgemeine Korrespondenz.

Szondi legte eine Arbeit vor, die den Formbegriff für das moderne Drama historisierte,[6] das Entstehen neuer Formen als Reaktion auf eine Krise, die zunehmende Diskrepanz zwischen Form und Inhalt in Dramen des späten 19. Jahrhunderts, erklärte.[7] Die Auswahl der Beispiele und die Analysen waren streng, fast ›mathematisch‹,[8] auf die Idee der dialektischen Bezogenheit von Form und Inhalt und das Beschreiben der Ausprägungen dieser Bezogenheit in den Texten hin orientiert. Als methodisch leitend nannte Szondi unter Bezug auf Adorno den Gedanken, »Form etwa als ›niedergeschlagenen‹ Inhalt«[9] aufzufassen. An diesen Gedanken anknüpfend setzte er die Form als traditionsbildendes Moment, das Auseinanderfallen von Form und Inhalt als (ungelöste) Krise der Tradition. Das wesentliche Element, an dem die *Theorie des modernen Dramas* die Diskrepanz von Form und Inhalt in unterschiedlichen Erscheinungsformen aufzeigte, war der Dialog – als »das sprachliche Medium« der »zwischenmenschlichen Welt«, die das Drama konstituiere. Denn: »Der Mensch ging ins Drama gleichsam nur als Mitmensch ein.«[10] Die Krise des Dramas wird so als eine Krise des Gesprächs aufgezeigt, die Krise der Form als Krise des menschlichen Miteinanders sichtbar. Aber die *Theorie des modernen Dramas* formulierte eine literaturwissenschaftliche Theorie; die Möglichkeit der soziologischen Perspektive wird nur angespielt.

Dass Hirschfelds einiges in der Arbeit fehlte, erklärt sich aus deren strenger Struktur und der Auswahl der Beispiele ebenso wie vor dem Hintergrund von Hirschfelds eigenen, langjährigen Überlegungen zu »Formen des Theaters«, »Probleme[n] des modernen Theaters« und »Probleme[n] der modernen Dramaturgie«,[11] die aber nicht in geschlossener, strukturierter Form publiziert wurden. Auf sie wird später zurückzukommen sein.

6 Vgl. Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt a. M. 1956, insb. S. 7–11.

7 Szondis Ausgangspunkt ist literaturgeschichtlich das geschlossene Drama, »das Drama, wie es im elisabethanischen England, v. a. aber in Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts entstand und in der deutschen Klassik weiterlebte.« Ebd., S. 10. Vgl. Peter Szondi an Peter Suhrkamp, 30.11.1955, in: Peter Szondi, Briefe, hg. von Christoph König und Thomas Sparr, Frankfurt a. M. 1993, S. 60–65, hier S. 60.

8 Vgl. Riechers, Peter Szondi, S. 37.

9 Vgl. Szondi, Theorie des modernen Dramas, S. 9. Szondi zitiert aus Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Tübingen 1949, S. 28.

10 Vgl. Szondi, Theorie des modernen Dramas, S. 12.

11 Kurt Hirschfeld, »Probleme des modernen Theaters« [Notizbuch, o. D.], in: The Leo Baeck Institute, New York, Center for Jewish History [abgekürzt: LBI], Kurt Hirschfeld Collection, AR 7066, Box 3, Mappe 2/12; Radiovortrag »Aktuelle Fragen des Schauspiels (Theaterprobleme)«, 16. April 1963, in: Ebd., Box 4; Mappe 4/6; »Probleme des modernen Theaters (Basler Fassung)«, in: Ebd., Box 4, Mappe 4/15; »Probleme der modernen Dramaturgie« [o. D.], in: Ebd., Box 4, Mappe 4/18; »Formen

Ein Gespräch zwischen Suhrkamp und Hirschfeld über die Dissertation ist nicht dokumentiert, beide standen allerdings in einem direkten, sehr engen Kontakt, der Arbeit mit privatem Austausch verband, und sich nur teilweise in erhaltenen Briefen abbildet. Diese handeln von Fragen zur Übersetzung neuer Stücke, Aufführungsrechten, interessanten neuen Autorinnen und Autoren, Neuerscheinungen des Verlags, von T. S. Eliot, Brecht und Benjamin – sowie der gemeinsamen Freundschaft zu Hanns Wilhelm Eppelsheimer (1890–1972), dem Direktor der 1947 neubegründeten Deutschen Bibliothek in Frankfurt am Main. In einem Brief Hirschfelds an ihn finden sich Spuren der Unterhaltung mit Suhrkamp:

> Das Gespräch mit Peter war recht ulkig. Lass Dir doch bitte von ihm das Manuskript des jungen Sczondy [sic] »Theorie des Dramas« zeigen. Es dürfte Dich trotz deiner bisweilen anti-theoretischen Haltung der sauberen und tachletischen Analysen wegen interessieren.[12]

Suhrkamp wandte sich über Staiger an Peter Szondi, ließ auch Hirschfeld seine schriftliche Reaktion auf das Manuskript in einem Durschlag zukommen, schrieb, er sei überzeugt, dass Hirschfeld seine Einschätzung und die brieflich geäußerten Kritikpunkte teile: »Vielleicht führen Sie die Angelegenheit gesprächsweise in Zürich noch weiter.«[13] Hirschfeld antwortete prompt, wie sehr er sich über Suhrkamps Interesse an der Arbeit freue, wie erfreut auch Staiger sei, und bekräftigte: »Gerne führe ich Ihren Part in der Unterhaltung mit Szondy [sic] weiter.«[14] Von dieser Fortführung eines Gesprächs scheinen sich keine Spuren erhalten zu haben.

Zwischen Hirschfelds Schreiben an Suhrkamp und dem Erscheinen der *Theorie des modernen Dramas* lag ein Jahr. Das Buch kam am 23. November 1956 in den Buchhandel.[15] In den Monaten, die dazwischen lagen, erhielt Szondis

des Theaters« [o. D.], in: Ebd., Box 4, Mappe 4/21; verschiedene Entwürfe und Notizen zu »Probleme des modernen Theaters« [o. D.], in: Ebd., Box 4, Mappe 4/22; »Form« [unvollständig, 3 S., o. D.], in: Ebd., Box 5, Mappe 5/14.

12 Kurt Hirschfeld an Hanns Wilhelm Eppelsheimer, 21.11.1955, in: LBI, Kurt Hirschfeld Collection, Box 1, Mappe 3.

13 Peter Suhrkamp an Kurt Hirschfeld, 25.11.1955, in: DLA, Siegfried Unseld Archiv, SUA: Suhrkamp Peter-Suhrkamp-Archiv/01 Verlagsleitung/Allgemeine Korrespondenz.

14 Kurt Hirschfeld an Peter Suhrkamp, 28.11.1955, in: Ebd.

15 Peter Suhrkamp an Peter Szondi, 24.11.1956, in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe. Vgl. zur Zusammenarbeit: Steffen Martus und Carlos Spoerhase, Primärliteratur. Über Peter Szondis Publikationspraktiken, in: Geschichte der Philologien 61/62 (2022), S. 109–117 und dies., Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften, Berlin 2022.

Studie die Form, in der sie heute bekannt ist. Bereits im ersten Schreiben, noch an Emil Staiger adressiert, hatte Suhrkamp mitgeteilt, dass ihn das zugesandte Manuskript »verpflichte[]«. Man müsse »einige Äusserlichkeiten, die bei einer Dissertation notwendig sind, beseitigen«, doch sei die Arbeit schon »so wie sie vorliegt, keine typische Dissertation«, ja sie sei »wirklich eine ganz ungewöhnliche Arbeit«.[16] Zudem füge sie sich in eine Reihe ein, die der Verlag neu begründen wolle: kurze Texte zur Gegenwartsliteratur in Broschur.

Der Verleger hatte inhaltliche Einwände und Fragen, erkundigte sich vor allem nach den Gründen für die Nicht- oder Zu-wenig-Berücksichtigung von Shakespeare, Frank Wedekind, T. S. Eliot. Und er formulierte stilistische Fragen, die auch inhaltliche waren. Ihn störten besonders vermeintliche Modewörter:

> Und dann noch eine Kleinigkeit: die Verwendung von »dialektisch«. Es gibt in der heutigen Literatur zwei Ausdrücke, die im Gebrauch ihre Konturen verloren haben: »dialektisch« und »existentialistisch«. Auch bei Peter Szondi ist der Gebrauch von »dialektisch« nicht immer eindeutig. Der Begriff sollte so wenig wie möglich verwendet werden, und wenn, dann nur nachdem die Bedeutung eindeutig festgelegt ist.[17]

Während die Anbahnung des Verlagskontakts und die über Bande an Szondi gerichteten Hinweise den hierarchischen Rahmen der Lehrer-Schüler-Beziehung fortschrieben, etablierte sich mit der Antwort Szondis ein Gespräch zwischen dem Verlag und seinem Autor. Und während Suhrkamps inhaltliche Punkte in der folgenden Korrespondenz und Arbeit am Text nach Szondis Antwortbrief entfielen, rückten der Stil und die Gestalt des Buchs weiter in den Vordergrund.[18] Szondi hatte beidem durchweg viel Aufmerksamkeit gewidmet. Es gehe darum, hatte er dem Freund Ivan Nagel zu Beginn der Arbeit an der Dissertation 1953 geschrieben, »die Evidenz von etwas, das uns aufgegangen ist, weiterzugeben«, das erfordere Verknappung, »etwas Frechheit«, richtete sich »gegen eine Literaturwissenschaft, die am Veröden« ist.[19] Der Text sollte auch deshalb »möglichst dicht und theoretisch«[20] sein.

16 Peter Suhrkamp an Emil Staiger, 25.11.1955 [Durchschlag], in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe.

17 Ebd.

18 Das Typoskript der Dissertation im Archiv (eine Zwischenfassung) dokumentiert die entsprechende Überarbeitung für den Druck genau. Vgl. Peter Szondi, Die Theorie des modernen Dramas. 1 Mappe, mit hs. Anm. von Emil Staiger, in: DLA, Nachlass Peter Szondi.

19 Peter Szondi an Ivan Nagel, 4.9.1953, in: Szondi, Briefe, S. 22–27, hier S. 22.

20 Peter Szondi an Bernhard Böschenstein, 24.9.1954, in: Ebd., S. 44–46, hier S. 44.

Suhrkamp stellte in der Arbeit am Text dennoch fest, dieser kranke »nach wie vor an der Verwendung unglücklicher, weniger eleganter Ausdrücke«, er spiegele »die gedankliche Anstrengung des Autors«, habe »aber noch nicht die notwendige Eleganz erreicht, in der sich das Darüberstehen des Autors zu äussern hat.« Der Verleger nannte – unter Angabe einiger bemängelter Seiten und dem Zusatz, die »speziellen Ungeschicklichkeiten« fänden »sich auch noch an anderen Stellen« – sich wiederholende Ausdrücke wie »verdankt sich«, »gründet in« oder auch »eignet eine« und forderte, sie sollten ersetzt werden. Auch »[a]ndere stilistische Schwerfälligkeiten«, die zu ändern waren, wurden unter dieser Überschrift in einem eigenen Abschnitt des Schreibens aufgelistet.[21] Diese konkrete, in der praktischen Textarbeit verankerte Kritik wurde von Szondi umgesetzt. Das Buch ist in seiner sachlichen Sprache frei von den Eigenheiten seiner Zeit, klassisch.

Suhrkamp setzte auf Verknappung und Verdichtung, einen Kontrast zu den kleinteiligen, ›schwerfälligen‹ Apparaten akademischer Arbeiten. Seinem Formideal hielt auch die Bibliografie nicht stand, an der Szondi zunächst in verkürzter Form festgehalten hatte.[22] Doch der Verleger konstatierte, nur die Nachweise seien notwendig: »Darüber hinaus sollte man nun nicht gehen. Mir scheint, Sie betrachten die Frage etwas einseitig vom wissenschaftlichen Buch aus.«[23] Wichtig fand er hingegen eine Formulierung, die Szondi an den Beginn seiner Literaturliste gesetzt hatte und die Suhrkamp nun, wie zur Bekräftigung, in seinem Brief noch einmal vollständig wiederholte:

> Entscheidende Einsichten verdankt die Untersuchung der Hegelschen Aesthetik, E. Staigers »Grundbegriffen der Poetik«, dem Aufsatz von G. v. Lukacs »Zur Soziologie des modernen Dramas« sowie Th. W. Adornos »Philosophie der neuen Musik«.[24]

Die Wiederholung markierte die Bedeutung der Formulierung. »Damit ist, meine ich, ein Dank an die wissenschaftlichen Bürgen wohl abgestattet.«[25] Das Streichen der Hinweise auf Texte, die die Studie in einen weiten Echo-

21 Alle Zitate dieses Absatzes: Peter Suhrkamp an Peter Szondi. Anlage zum Brief vom 21.7.1956, in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe.

22 Peter Szondi an Peter Suhrkamp, 29.10.1956, in: Ebd.

23 Peter Suhrkamp an Peter Szondi, Anlage zum Brief vom 21.7.1956.

24 Peter Suhrkamp an Peter Szondi, 1.11.1956, in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe. – Peter Szondi, Die Theorie des modernen Dramas. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich, Teildruck, Frankfurt a. M. 1956, S. 24.

25 Peter Suhrkamp an Peter Szondi, 1.11.1956.

raum stellten, der sich von Aristoteles über so unterschiedliche Gelehrte wie Karl Vossler, Emil Ermattinger, Leo Löwenthal und Karl Wolfskehl bis hin zu den mit Theaterarbeit vertrauten Autoren wie Ferdinand Bruckner und Herbert Ihering spannte, ließ die Formulierung, an das Ende des Schlusses (geschrieben »Statt eines Schlußwortes«) gesetzt, zur schmalen – und eigentlich rätselhaften, spannungsreichen – Genealogie werden,[26] die viele Besprechungen des Buchs aufnahmen und in ihrer Spannung zur Abgrenzung Szondis von der Poetik Emil Staigers zu verstehen suchten.[27]

Wie Siegfried Unseld dem Autor nach Erscheinen des Bands im Hinblick auf die Frage einer erweiterten Neuauflage schrieb, hatte man beabsichtigt, Szondi »diese Chance eines Forums zu geben, von dem aus Sie gehört werden und vor dem Sie als Autor bestehen könnten.« Man habe im Verlag durchaus »mancherlei kritische Einwände« zum Buch gehabt, doch sei »eine vollkommene Identifikation des Verlages mit all seinen Büchern« ohnehin »nicht möglich«.[28] Die Arbeit an der Form war ebenso wie der autoritative Name des Verlags mit all dem, was dahinterstand – darunter Adorno, Benjamin und Brecht –, Teil der Anstrengung, der Arbeit ein ›Forum‹ zu geben, auch da, wo sie den eigenen Positionen nicht entsprach. Einwände hatten sich auf Szondis – bewusst, als »Abblendung aufs Formproblem«[29] im Sinne einer stärkeren Prägnanz der Theorie, vorgenommene – Fokussierung der Abschnitte zu Brecht auf das epische Theater bezogen, während Brecht doch »nicht nur im Theoretischen, sondern auch in der eigenen schöpferischen und praktischen Theaterarbeit«[30] darüber hinausgegangen sei. Doch das hatte Peter Suhrkamp nicht zu ändern verlangt. Die Differenz sprach offensichtlich nicht gegen die Aufnahme der Arbeit in den Verlag, änderte nichts am Urteil über ihre Qualität.

26 Kai Bremer nennt Theodor W. Adorno und den in den Ausführungen zur Methode und im Schluss nicht erwähnten Bertolt Brecht als die zwei »Autoritäten« des Buchs. Vor diesem Hintergrund gewinnt der Dank im Buch Relevanz als gesetzter Zusammenhang, in den sich Szondi stellt. Vgl. Kai Bremer, Postskriptum Peter Szondi. Theorie des Dramas seit 1956, Bielefeld 2017, S. 14.

27 Szondi nennt die Poetik Emil Staigers als Beispiel der »Bestrebung, sich vom historisierten Grund der Poetik, von den konkreten Dichtungsarten, auf Zeitloses zurückzuziehen«, er stellt die *Theorie des modernen Dramas* als Versuch des »Ausharren[s] auf dem historisierten Boden« im Anschluss an Lukács, Adorno und Benjamin, ihre Aufnahme des dialektischen Denkens Hegels vor. Szondi, Theorie des modernen Dramas, S. 8 f. Vgl. dazu v. a. Bremer, Postskriptum Peter Szondi, S. 40.

28 Siegfried Unseld an Peter Szondi, 15.4.1959, in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe.

29 Isenschmid, Frühe Meisterschaft in der *Theorie des modernen Dramas*, S. 29.

30 Siegfried Unseld an Peter Szondi, 15.4.1959.

Theorie in der Praxis – Kurt Hirschfeld

Kurt Hirschfeld agierte in Zürich nach 1945 ähnlich, sein Brief an Suhrkamp zu Szondis Dissertation hat dies, im Kleinen, angedeutet. Der breite (»defensive[]«[31]), entschieden internationale Spielplan des Schauspielhauses illustriert dies in einem größeren Zusammenhang. Nebeneinander standen hier allein Mitte der 1950er Jahre Sophokles, Shakespeare, Schiller, Jacques Offenbach, Gogol, Hauptmann, Claudel, Ibsen, Wilder, Brecht, Sartre, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Aharon Megged, Mary Chase und andere.[32] Der 1933 in die Schweiz geflüchtete Hirschfeld war verantwortlich für diesen Spielplan, die Suche nach neuen Stücken, die Kommunikation mit Autorinnen und Autoren, Übersetzerinnen und Übersetzern, anderen Häusern, Verlagen und Presse. Mit Peter Löffler konzipierte er lange auch die Programmhefte. Adorno konnte 1964 in Erinnerungen an Walter Benjamin im Umfeld eines soziologischen Seminars zu Beginn der 1920er Jahre noch festhalten,[33] Hirschfeld gehöre zu den Menschen aus diesem Kreis, »deren Namen später unter die Leute gekommen sind.«[34] Aber Hirschfeld ist heute jenseits theatergeschichtlicher Zusammenhänge kaum bekannt, denn seine Arbeit ist in der Praxis verankert. Dessen war sich auch der Literaturwissenschaftler Hans Mayer bewusst, der ihm in den späten 1930er Jahren in dessen Funktion als Berater des Verlegers Emil Oprecht begegnet war. Hirschfeld sei »ein gebildeter Marxist, ein Freund Brechts, ein redlicher Kritiker und ausgezeichneter Essayist, der leider nur selten schrieb, mehr dazu neigte, an den Manuskripten anderer Leute zu arbeiten.«[35] Ähnlich taucht er in Charakterzeichnungen anderer Freunde, Kolleginnen und Kollegen auf. Mayer erkannte in Hirschfelds »Mischung aus Ironie und Trauer, marxistischer Doktrin und geheimer Skepsis« aber Züge seiner eigenen Erfahrung wieder. Hirschfeld sei innerlich einsam gestorben: »Das Bewußtsein der

31 Vgl. König, Theorie im *Versuch über das Tragische*, S. 45.

32 Vgl. Adrian Feller, Stückverzeichnis Schauspielhaus Zürich, Spielzeiten 1938/39–2017/18, aktualisiert am 12.11.2018, https://www.schauspielhaus.ch/de/archiv/ (1.2.2022).

33 Ernst Troeltsch, Gesammelte Schriften, Bd. 3.1: Der Historismus und seine Probleme. Das logische Problem der Geschichtsphilosophie, Tübingen 1922.

34 Theodor W. Adorno, Erinnerungen (1964), in: Vermischte Schriften I: Theorien und Theoretiker. Gesellschaft, Unterricht, Politik, Frankfurt a. M. 2003, S. 173–178, hier S. 173.

35 Hans Mayer, Ein Deutscher auf Widerruf. Erinnerungen, Bd. 1, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1985, S. 216. – Vgl. [Peter Bichsel,] Mayer, Hans, in: Bibliothek Kurt Hirschfeld (1902–1964). Widmungsexemplare. Autographen. Mit einem Vorwort von Martin Dreyfus, Zürich 2007, S. 49.

jüdischen Herkunft war zuletzt stärker als die Doktrin eines rationalen und progressiven Antifaschismus.«[36] Er sei »ein Unsicherer, leidenschaftlich im Urteil und streitbar«, erklärte Max Frisch, »und doch ein Verschwiegen-Unsicherer, das Gegenteil eines sicheren Pharisäers, sicher aber in seinen Zuneigungen und zäh im Vertrauen und wie so mancher, der einmal und für immer aus seiner Herkunft verstoßen worden ist, der persönlichen Treue sehr bedürftig.«[37]

Der Freundes- und Bekanntenkreis des jüdischen Emigranten in der Schweiz war weit. Während Adorno, Brecht, Erich Kästner und Helmuth Plessner ihm bereits vor 1933 angehört hatten und verbunden blieben, lernte Hirschfeld dann in Zürich auch Emil Staiger, Max Rychner, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, aber auch Thornton Wilder, Max Brod und Paul Celan kennen. Hirschfelds Haus war ein Treffpunkt für Gershom Scholem, Monika und Helmuth Plessner, Peter Suhrkamp, Max Frisch, Peter Szondi und andere – über die Welt verstreute jüdische Emigrantinnen und Emigranten, Deutsche und Schweizer. Das intellektuelle Profil des Gastgebers bleibt in den publizierten Briefwechseln und Erinnerungen aus diesem Kreis blass. Dies gilt auch für den Austausch mit Peter Szondi. Die wenigen im Archiv zugänglichen Briefe aus den 1950er und 1960er Jahren bezeugen im vertrauten Ton die Freundschaft, sie sind aber keine Briefgespräche über Literatur wie etwa die Briefe Szondis an Ivan Nagel, dienen vielmehr der Planung von Treffen oder dem Dank für Buchsendungen und so weiter;[38] dies lag zumindest teilweise am konstanten Zeitmangel Hirschfelds.

Hirschfelds Arbeit ist tief in das Schauspielhaus eingewoben, ebenso sind es die Umstände, die ihn 1933 als deutschen Juden in die Schweiz gebracht hatten. Geboren 1902 in der Nähe von Hannover, hatte er nach einem Studium der Philosophie, Soziologie, Germanistik und Kunstgeschichte zunächst in Berlin als Journalist gearbeitet und war 1931 als Dramaturg an das Hessische Landestheater Darmstadt unter der Leitung Gustav Hartungs gekommen – »eine der modernsten und fortschrittlichsten Bühnen des damaligen Deutschland«,[39] wie Hans Sahl rückblickend befand. Hirschfeld betreute die Redaktion der *Blätter*

36 Mayer, Ein Deutscher auf Widerruf, S. 217 f.

37 Max Frisch, Rede zum Tod von Kurt Hirschfeld (1964), in: Ders., Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Bd. V (1964–1967), hg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Frankfurt a. M. 1976, S. 355–359, hier S. 356.

38 Der Briefwechsel ist zum Teil im DLA in Originalen und Kopien einsehbar, zum Teil im LBI überliefert. Vgl. Peter Szondi an Kurt Hirschfeld (1956; 1960–1962), in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe; Kurt Hirschfeld an Peter Szondi (1955–1964; Kopien 1961–1964), in: Ebd. – Vgl. Peter Szondi an Kurt Hirschfeld, in: LBI, Kurt Hirschfeld Correspondence Collection, AR 25708, Box 1, Mappe 7.

39 Kurt Hirschfeld, Lebenslauf [geschrieben von Hans Sahl], in: DLA, Nachlass Hans Sahl, 74.1089/3.

des Hessischen Landestheaters, brachte dort Beiträge von Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Heinrich und Thomas Mann, Hans Schiebelhuth, Ferdinand Tönnies und anderen.[40] In den Heften zeichnet sich sein Interesse an der Verbindung von Literatur, Theaterarbeit und Soziologie ab. Ein Bibliotheksverzeichnis aus dieser Zeit zeigt die Spannweite einer Lektüre, in der die Klassiker ebenso wie Wölfflin, Cassirer, Simmel, Sombart, Kropotkin und viele andere Platz fanden.[41] Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme fand Hirschfeld am Schauspielhaus Zürich zunächst eine Zufluchts- und Wirkungsstätte, emigrierte nach einem Zerwürfnis in die Sowjetunion, fand Arbeit als Regieassistent Wsewolod Mejerholds, bevor er unter dem Eindruck der ›Stalinistischen Säuberungen‹ 1934/35 wieder nach Zürich zurückkehrte und mit dem Verleger Emil Oprecht 1938 die Neue Schauspiel AG gründete.[42] Das Theater etablierte sich als künstlerisch anspruchsvolle, politische Institution. Zum Ensemble gehörten Emigrantinnen und Emigranten wie Therese Giese, Ernst Ginsberg, Kurt Horwitz und Grete Heger. In Zürich wurde Brecht uraufgeführt.[43] Die Geschichte dieser Bühne während der Jahre 1933 bis 1945 ist ein Kapitel der Künste im Exil; im Urteil Max Frischs prägte diese Zeit den Ton des Schauspielhauses, »aus der geschärften Wachsamkeit der Vertriebenen, die auf der Hut sein müssen, und aus Helvetischem, aus der Kleinstaatler-Idiosynkrasie gegenüber Großmäuligkeit.«[44]

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs veränderten sich die Koordinaten für die Arbeit, nicht zuletzt durch die wieder durchlässigen Grenzen und die

40 Theodor W. Adorno, Arabesken zur Operette, in: Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt, o.J. (1931/32), H. 5, S. 55–60; ders., Zur Naturgeschichte des Theaters: Fragmente, in: Ebd., o.J. (1931/32), H. 9, S. 101–103 und o.J. (1931/32), H. 13, S. 153–155; ders., Das Foyer. Zur Naturgeschichte des Theaters, in: Ebd., o.J. (1932/33), H. 8, S. 98–100; Walter Benjamin, Oedipus oder der vernünftige Mythos, in: Ebd., o.J. (1931/32), H. 14, S. 157–162; ders., Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit, in: Ebd., o.J. (1931/32), H. 16, S. 184–190; Bert[olt] Brecht, Der Rundfunk als Kommunikationsapparat, in: Ebd., o.J. (1931/32), H. 16, S. 181–184. – Vgl. Kurt Hirschfeld, Vortrag in Darmstadt am 27. April 1963 [Notizen und Entwurf, nur teilweise paginiert], in: LBI, Kurt Hirschfeld Collection, AR 7066, Lectures and Speeches, Box 4, Mappe 7, insb. S. 10.

41 List of Kurt Hirschfeld's Library, in: LBI, Kurt Hirschfeld Correspondence Collection, AR 25708, Box 2, Mappe 7.

42 Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner, Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Köln, Weimar und Wien 2016, S. 173–195, hier S. 176.

43 Brecht-Uraufführungen am Schauspielhaus 1938–1964: *Mutter Courage und ihre Kinder* (1941), *Der gute Mensch von Sezuan* (1943), *Leben des Galilei* (1943), *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1948). Vgl. Feller, Stückverzeichnis Schauspielhaus Zürich, Spielzeiten 1938/39–2017/18.

44 Frisch, Rede zum Tod von Kurt Hirschfeld, S. 356.

Möglichkeit, an abgerissene oder nur postalisch aufrechterhaltene Kontakte wieder anzuknüpfen, in Gastspielen, Theatertreffen, Radiodiskussionen und Besuchen wieder mit deutschen Einrichtungen zusammenzuarbeiten. Das wohlhabende bürgerliche Zürcher Publikum und seine konservativen Vorstellungen des Theaters rückten als Faktor der Programmplanung wieder stärker in den Vordergrund des Hauses,[45] das, wie Hirschfeld 1961 unter Umschreibung der ökonomischen Erfordernisse betonte, »eine doppelte Funktion« erfüllen musste. Es sei »Staatstheater und Kammerspiel in einem«. Dies bedeute, »dramaturgisch gesehen, daß wir sowohl das Klassische zu vermitteln haben als auch die Moderne bis zum Experimentellen.«[46] Hirschfeld sah seine Aufgabe als Dramaturg in der Integration unterschiedlicher Positionen und Publikumsgruppen.[47]

Dass Hirschfeld auf Integration setzte, erschließt sich aber nicht nur aus äußeren Zwängen, sondern war nach dem Krieg auch eine Reaktion auf die bereits vor 1933 als Krise wahrgenommene Gegenwart, in der Tradition nur noch als überlebte fassbar war. 1932 oder 1933[48] hatte er in einem Aufsatz über *Das Theater als Forderung* noch geschrieben:

> Ein Blick in die Wirklichkeit zeigt uns, was die Menschen heute kulturell beherrscht: eine aus vielen Herkünften zusammengetragene liberalistisch-humanistische Tradition, eine Tradition, die gebunden war an eine kulturelle und gesellschaftliche Ordnung, zu der sie gehört, in die sie passte, eine Tradition die heute durch und durch unsinnig geworden ist und die man aber bisher nicht hat überwinden können.[49]

Der Satz beschreibt aus kultursoziologischer und involvierter Perspektive eine Krise, die Szondi zwanzig Jahre später in den Dramen von Ibsen, Tschechow, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann und anderen analysierte. Für Hirschfeld erforderte die Krise, die er zunächst als gesellschaftliche fasste, andere Dramen, andere Formen der Inszenierung und Darstellung von Bühnengeschehen.[50] Er musste sich als Dramaturg zu dieser Krise verhalten, forderte in diesem frühen Text, das zeitgenössische Theater müsse »auf Inhalte mehr verpflichtet

45 Vgl. Deutsch-Schreiner, Theaterdramaturgien, S. 192.

46 Kurt Hirschfeld, Pressekonferenz am 17. August 1961, in: LBI, Kurt Hirschfeld Collection, AR 7066, Lectures and Speeches, Box 4, Mappe 4/16, S. 1 f. und S. 9 f.

47 Vgl. Deutsch-Schreiner, Theaterdramaturgien, S. 185.

48 Das Typoskript ist ergänzt durch eine handschriftliche Statistik, die aktuellsten Zahlen beziehen sich auf das Jahr 1931/32. Vgl. Kurt Hirschfeld, Das Theater als Forderung, in: LBI, Kurt Hirschfeld Collection, AR 7066, Box 4, Mappe 4/26, S. 4.

49 Ebd., S. 1.

50 Vgl. die andere Position Peter Szondis: Peter Szondi an Suhrkamp Verlag, 4.10.1956, in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe.

sein als auf Formen.«[51] Es gehe um »Desillusionierung« und »Aktivierung« des Menschen. Diese Position machte ihn zum Verfechter der Stücke Brechts und, später, offen für die Arbeiten von Frisch und Dürrenmatt. Der notwendigerweise unterschiedlichen Blickwinkel zum Trotz ist die Kongruenz von Hirschfelds Interesse an der Diskrepanz von Inhalt und Form zeitgenössischen Theaters und dem Thema der *Theorie des modernen Dramas* bemerkenswert.[52] Sie deutet an, wie zentral das Thema der Dissertation Szondis für das Theater war.

Hirschfelds Vorträge und Aufsätze beschäftigten sich auch in der Zürcher Zeit wiederholt mit der Frage von Tradition und der Positionierung des Theaters zu dieser Frage; immer wieder geht es mit unterschiedlicher Akzentuierung um das Verhältnis von Klassikern und neuen Formen, historischen Wandel, die Frage, wie ein Stück jeweils ›angemessen‹ auf die Bühne gebracht werden könne, welchen Darstellungsstil es verlange. Wiederkehrende Beispiele dieser Vorträge sind in verschiedenen Konstellationen Bertolt Brecht, Paul Claudel, Max Frisch, Jean Giraudoux, Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Georg Kaiser, Arthur Miller, Jean Paul Sartre und Thornton Wilder; auch andere Autoren des Spielplans finden Berücksichtigung.[53] An dieser Stelle ist es weder möglich noch sinnvoll, die Argumentationsgänge und Veränderungen der Positionen Hirschfelds im Einzelnen zu skizzieren.[54] Die Texte sind theoretisch reflektiert, aber selten in den Argumenten ausgearbeitet. Hirschfeld sah die Leerstelle selbst:

> Die Dramaturgie hätte sich zu beschäftigen mit der Analyse der Dramatik, sie hätte die Dramatik einzuordnen in ihrem geistigen und soziologischen Raum und sie hätte die Kontinuität und Divergenz der Dramatik von der

51 Hirschfeld, Das Theater als Forderung, S. 1 f. – Hirschfeld führt ebd. aus: »Diese uns überkommene Norm des Denkens, von der wir leben, stammt aus einer friedlichen Welt, in der eine gute Herrschaft über uns gesetzt word [sic], die für uns sorgte. Das Bewusstsein im Kampf zu stehen, das heute jeder Einzelne hat, gibt andere Aufgaben und andere Normen. Das bedeutet auch für das Theater eine andere Haltung. Das Theater unserer Zeit also müsste [hs. eingefügt: also wie der Mensch] eher kämpferisch als ästhetisch, eher thesenhaft als gestaltend, eher ethisch als psychologisch sein. Es wird auf Inhalte mehr verpflichtet sein, als auf Formen. Man kann als Inhalt dieser gewollten und geforderten Theaterarbeit 2 Punkte festlegen: das Theater hat auf die Desillusionierung wie auch auf die aktivierung [sic] des Menschen hinzuwirken.«

52 Vgl. ebd., »Es ist nicht leicht, wenn man im praktischen Theaterbetrieb steht, [T]heoretisches über den Zustand des Theaters auszumachen.«

53 Vgl. insb. Hirschfeld, Probleme der modernen Dramaturgie.

54 Das wäre Aufgabe einer eigenständigen Analyse. Gegebenenfalls wären dann aber auch Mitschnitte der von Hirschfeld inszenierten Stücke, Bühnenmanuskripte und Regie-Notizen einzubeziehen, weil seine Arbeit sich eben nur zum Teil in theoretischen Überlegungen niederschlägt.

> Antike bis zur Moderne beschreibend aufzuzeigen. Sie ist also, wenn Sie wollen, ein Teil, ein spezieller Teil der Literaturwissenschaft, aber sie ist leider nicht als solcher konstituiert.[55]

Die historisch perspektivierte, nicht normativ angelegte Analyse der Dramatik sei eine Leerstelle, die ein »Praktiker« nicht füllen könne:

> Es ist üblich, dass man in einem akademischen Vortrag eine Literaturangabe macht, und ich finde das eine gute und reelle Sitte. Mir wird es schwer, Sie auf irgendeine Art von Literatur hinzuweisen; denn ich kenne trotz Bekanntem kaum eine solche. Echte Analyse der Dramatik, wie sie Aristoteles getrieben hat, müsste wieder aufgenommen werden. […] Echte Analyse muss Stück, Form, Sprache, Story und geistigen Hintergrund beschreibend feststellen. Ich spreche also von einem Wissenschaftszweig, den es faktisch nicht gibt, und Sie werden die Forderung verstehen: der Praktiker hat in unseren Zeitläufen nicht die Zeit, das zu leisten, was hier zu leisten wäre.[56]

Das Schauspielhaus und sein Dramaturg sind keine direkte Referenz der Dissertation Peter Szondis. Die *Theorie des modernen Dramas* reagierte aber – im Verzicht auf soziologische Argumentation (ihm fehle »Vertrauen zu den Antworten«,[57] bemerkte Szondi gegenüber Nagel) und ohne eine eingehende Beschäftigung mit Inszenierungs- und Bühnenfragen – auf die Leerstelle,[58] die Hirschfeld im angeführten Vortrag in Zürich und auch in anderen Zusammenhängen benannte; sie ist »echte Analyse«, verhält sich beschreibend und interpretierend, nicht fordernd[59] zu ihrem Gegenstand, zeigt Strukturmomente der Entwicklung neuer Formen im Drama auf.

Hirschfelds Ausführungen machen greifbar, wo die praktische Theaterarbeit Theorie erforderte, selbst praktizierte und die Nähe zur ›akademischen‹ Literaturwissenschaft suchte. In Zürich repräsentierte das Germanistische Seminar

55 Hirschfeld, Probleme der modernen Dramaturgie, S. 1. Wendy Adams datiert den Text auf »ca. 1950« und verweist auf partielle Übereinstimmungen mit Kurt Hirschfeld, Dramaturgische Notizen, in: Für die Bücherfreunde, Zürich 1945, S. 28–39. Vgl. Wendy Adams, Kurt Hirschfeld and the Visionary Internationalism of the Schauspielhaus Zürich, Theatre Survey 60 (2019), H. 3, S. 385–413.

56 Hirschfeld, Probleme der modernen Dramaturgie, S. 1.

57 Vgl. Peter Szondi an Ivan Nagel, 14.11.1954, in: Szondi, Briefe, S. 50–56, hier S. 53.

58 Das Urteil einer Rezension von Wilfried Berghahn, die *Theorie des modernen Dramas* sei ein Buch, »das seinen Gegenstand so unentdeckt antrifft, als habe kaum jemand darüber geschrieben«, erwog Szondi als mögliche Werbung (als Buchbanderole) für den Nachdruck. Vgl. Peter Szondi an Siegfried Unseld, 20.5.1959, in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe.

59 Vgl. Szondi, Theorie des modernen Dramas, S. 136 (»Statt eines Schlusswortes«).

der Universität diese Literaturwissenschaft, *in persona* war dies vor allem Emil Staiger. Der über die Universität hinaus bekannte Ordinarius stand mit Hirschfeld in einem sachlichen, guten Kontakt. Er war ein regelmäßiger Besucher und, als Autor von Beiträgen im Programmheft und Kritiker, ein Bindeglied zwischen dem Haus und seinem arrivierten Publikum.[60] Er reagierte auf neue Inszenierungen,[61] kritisierte Entscheidungen und erkundigte sich nach Gründen für gewählte Lösungen. Die Praxis des Theaters bereicherte die eigene Textarbeit. In diesem Sinne fragte er Hirschfeld beispielsweise 1952 nach einer *Nathan*-Inszenierung, wie man darauf gekommen sei, »den Derwisch gar so närrisch und possenhaft aufzufassen«, und ergänzte: »Ich sage das wirklich als Frage, keineswegs aus Besserwisserei. Ich möchte nur Ihre Gründe kennen.«[62] Das Wissen um Inszenierungsfragen war nicht zu trennen von der Interpretation des Texts, aber verband sich auch mit dessen Außen, der eigenen Gegenwart, politischen Fragen – gerade bei einer Inszenierung des *Nathan* nach dem Holocaust. Staiger erklärte zwar 1952, er habe »am Schauspielhaus jetzt viel mehr Freude […] als in den Zeiten, da Ihnen eine politische Aktualität in Ihren künstlerischen Bemühungen allzu sehr zu Hilfe kam.« Interessanter als das konservative Geschmacksurteil, das Kunst als geschiedene Sphäre sah, ist aber die unaufgefordert geäußerte Relativierung, die ihm folgte. Es sei sein »gutes Recht«, so Staiger, die Dinge »rein vom künstlerischen Standpunkt aus zu betrachten […]. Andere Perspektiven sind reichlich genug vertreten.«[63]

Andreas Isenschmid spricht in Bezug auf die schwierig zu fassende Beziehung zwischen Emil Staiger und Szondi von einer »fast verschwundenen liberalen Streitkultur«,[64] ohne das Trennende und Sprachlose dabei zu unterschlagen. Zumindest ist das Nebeneinander von »sachliche[r] Differenz« und »persönliche[r] Verbundenheit«, das er im Briefwechsel beobachtet, ein Phänomen, das mit dem Kommunikationsstil Staigers, Hirschfelds und Suhrkamps korrespondiert. Das Aushalten und Zulassen anderer Meinungen beziehungsweise oft auch deren bewusste Integration sind Figuren, die in den Briefwechseln ebenso wie im Verhältnis Szondis und Staigers wiederkehren.

60 Vgl. Emil Staiger, Theater und Gegenwart, Festakt im Schauspielhaus Zürich anläßlich des zwanzigjährigen Bestehens der Neuen Schauspiel AG, o. O. 1958, S. 6.
61 Zum schwierigen Verhältnis von Lektüre und Inszenierung vgl. Bremer, Postskriptum Peter Szondi, S. 30–33.
62 Emil Staiger an Kurt Hirschfeld, 4.1.1952, in: LBI, Kurt Hirschfeld Correspondence Collection, AR 25708, Box 2, Mappe 4.
63 Alle Zitate: Ebd.
64 Andreas Isenschmid, Emil Staiger und Peter Szondi, in: 1955–2005: Emil Staiger und *Die Kunst der Interpretation* heute, hg. von Joachim Rickes, Volker Ladenthin und Michael Baum, Bern u. a. 2007, S. 173–188, hier S. 176.

Möglichkeit des Gesprächs als offene Frage

Dieser Kommunikationsstil und die Theaterarbeit Hirschfelds reagierten auf die politische Gegenwart, in der sie nach dem Holocaust standen. Freunde und ehemalige Kolleginnen und Kollegen in Deutschland gaben in Briefen früh Einblicke in den deutschen Alltag und die widersprüchlichen Bemühungen um einen Wiederaufbau nach dem Krieg und der jahrelangen Ausrichtung der Kultur hin auf die nationalsozialistische Ideologie.[65] »Urteile über die Situation draussen zu fällen«, habe er sich verboten, heißt es 1946 in einem Brief Hirschfelds an den nach Amerika geflüchteten Freund Hans Sahl, mit dem er die politische und kulturelle Situation dennoch intensiv diskutierte. Es sei »ein Chaos«.[66] In den Briefen wechseln Freude über Gespräche und Pläne mit Freunden in Deutschland und Entsetzen: »Wobei nicht einmal die Trümmer, die entsetzlichen Trümmer (Darmstadt zum Beispiel ist nicht mehr existent) das ausschlaggebende sind, sondern das gros der Menschen, von denen ich das Gefühl habe, dass sie wirklich verloren sind.«[67] Das Bewusstsein der materiellen und geistigen Zerstörung bildete einen wesentlichen Antrieb für die nach 1945 zunehmend dagegen gerichtete Arbeit Hirschfelds. Sie implizierte nun, anders als noch vor 1933, ein sichtbares Festhalten an dem, was von Tradition noch anschlussfähig war, an überlieferten Theaterformen und – angesichts der nationalsozialistischen Karrieren und Überzeugungen von Kolleginnen und Kollegen in Deutschland – eine schwer durchzuhaltende, vermittelnde Position jenseits der politischen und ästhetischen Verwerfungen. Kritisch lässt sich dies als restaurativer Zug und mangelnde Distanzierung von der deutschen Wiederaufbau-Emphase bezeichnen.[68] Hirschfeld reagierte auf die biografi-

65 Kurt Hirschfeld an Hans Sahl, 3.8.1946, in: DLA, Nachlass Hans Sahl, Briefe. Vgl. zu Kästner insb. Sven Hanuschek, Keiner blickt dir hinter das Gesicht. Das Leben Erich Kästners, München und Wien 1999. Vgl. insb. Hanns W. Eppelsheimer, Vorwort, in: Deutsche Exil-Literatur 1933–1945, hg. von Wilhelm Sternfeld und Eva Tiedemann, Heidelberg und Darmstadt 1962, S. IX–XII, hier S. IX; Werner Berthold, Exilliteratur und Exilforschung. Ausgewählte Aufsätze, Vorträge und Rezensionen. Mit einer Einleitung von Wolfgang Frühwald, hg. von Brita Eckert und Harro Kieser, Wiesbaden 1996, insb. S. 61–104.

66 Kurt Hirschfeld an Hans Sahl, 3.8.1946.

67 Ebd.

68 Vgl. Rolf Schneider, Das Zürcher Schauspielhaus und das Theater in der Bundesrepublik, in: Das verschonte Haus. Das Zürcher Schauspielhaus im zweiten Weltkrieg, hg. von Dieter Bachmann und Rolf Schneider, Zürich 1987, S. 45–54; Ursula Amrein, Kulturpolitik und Geistige Landesverteidigung – das Zürcher Schauspielhaus, in: Fünfzig Jahre danach. Zur Nachgeschichte des Nationalsozialismus, hg. von Sigrid Weigel und Birgid Erdle, Zürich 1996, S. 281–324, insb. S. 315.

sche und historische Zäsur mit dem Festhalten an einer Tradition, die als selbstverständliche ›überlebt‹ schien (um seine Formulierung aus den 1930er Jahren aufzunehmen) beziehungsweise ein ›Fake‹ war. Dies wusste er, aber die überlieferten Stücke und ihre zurückhaltende, aber mit der eigenen Gegenwart in Verbindung stehende Interpretation auf der Bühne bildeten eine Brücke, die das professionelle Gespräch mit Theatern in Deutschland ermöglichte. Die »Intellektuellen«, denen Hirschfeld sich zurechnete, hätten »die schwierige und vielleicht undankbare Aufgabe […], zu ›vermitteln‹, die harten Gegensätze auszugleichen, um es nicht allzu bald zu der Katastrophe kommen zu lassen«.[69] Die Situation in Deutschland schreckte ihn persönlich dennoch ab, zur Remigration entschloss er sich 1950, attraktiver Stellenangebote zum Trotz, nicht.[70] Dem befreundeten Theaterkritiker Karl Heinz Ruppel erklärte er Jahre später, in der Kommentierung einer Kafka-Lektüre: »Wäre ich zwanzig Jahre jünger, würde ich die mir schon zweimal übertragene Leitung der Habima übernehmen, ohne mit der Wimper zu zucken.«[71]

Nach Kriegsende sah dies zunächst anders aus. Der Dramaturg hatte bereits im April 1945 zunächst über eine als Forum konzipierte internationale Zeitschrift nachgedacht, dann über einen Verlag, »der alle Fragen, vor allem aber die menschlichen, die in diesen Diskussionen, die jetzt entbrennen, wieder zu kurz kommen sollen, verlegt«.[72] Im Nachlass haben sich verschiedene undatierte Exposés und Pläne für Bücher und Buchreihen aus der Zeit des Kriegs und der Nachkriegszeit erhalten. Im Hinblick auf die Vermittlungsarbeit Hirschfelds und im Zusammenhang des intellektuellen Austauschs mit Szondi ist ein Exposé interessant, das um 1940 entstanden sein muss.[73] Es skizziert *Soziologische*

69 Kurt Hirschfeld an Hans Sahl, 9.9.1947, in: DLA, Nachlass Hans Sahl, Briefe.

70 Hirschfeld bewahrte einen Leserbrief auf, der auf die Idee reagierte, ihn als Generalintendanten nach Berlin zu holen. Vgl. E. S., Charlottenburg. Wiedergutmachung soll aus dem Herzen kommen, in: Neue Zeitung, Briefkasten, 10.3.1950, in: LBI, Kurt Hirschfeld Collection, AR 7066, Reviews and Clippings, Box 6, Mappe 9/19: »Viele von uns Remigranten oder zwangsweise durch die Kriegsereignisse hierher zurück Verschlagenen […] bereuen inzwischen aufs tiefste, hierher zurückgekehrt zu sein. In einem Land, das schon heute wieder einen Fall Hedler und viele andere bedrückende Symptome aufweist, ist keine Luft zum Atmen für unsereinen. Raten Sie […] diesen zur Emigration gezwungenen Menschen dringend ab, an hiesige Wirkungsstätten zurückzukehren, denn Sie können es gewiß nicht verantworten, diese Menschen in tiefste seelische Not der Enttäuschung und Vereinsamung zu stürzen.«

71 Kurt Hirschfeld an Karl Heinz Ruppel, 27.12.1958, in: LBI, Kurt Hirschfeld Collection, AR 7066, Box 2, Mappe 1/16.

72 Kurt Hirschfeld an Hans Sahl, 19.4.1945, in: DLA, Nachlass Hans Sahl, Briefe.

73 Die Skizze bezieht sich auf einen Kontakt zu Alix Guillain, der Frau Bernhard von Groethuysens, die 1951 starb. Da eine neue Marx-Übersetzung von ihr erwähnt wird,

Lesehefte, in denen neben Auszügen aus Klassikern (Marx, Weber, Simmel, Tönnies, Comte und anderen) in einem separaten Punkt Zusammenstellungen aus Texten von Georg Lukács, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno (»Wiesengrund, vor allem über Soziologie der Musik«) und Max Horkheimer aufgelistet werden.[74] Die als für die Gegenwart relevant oder repräsentativ erachtete Auswahl ist bezeichnend. Adorno, Benjamin und Lukács wieder zurück in Gespräch und Auseinandersetzung zu holen, war nach 1945 eine Gegenbewegung zu der Zerstörung, die der Nationalsozialismus hinterlassen hatte. Die bei Suhrkamp erschienene, erweiterte Neuausgabe der während des Kriegs als Kassiber erschienenen Anthologie *Deutscher Geist*[75] war für Hirschfeld in diesem Sinne eine »Wiederherstellung des ›Deutschen Geistes‹« – nicht zuletzt durch den nun aufgenommenen »Aufsatz von Benjamin über die Kunst des Uebersetzens«.[76] Emphatisch bedankte er sich noch neun Jahre später bei Suhrkamp für eine Neuausgabe von Benjamins *Deutsche Menschen*, war »hingerissen von Benjamins Briefausgabe«.[77] Hirschfelds Bewunderung für Suhrkamp und seine Freundschaft zu ihm gründeten in der Überzeugung von der Notwendigkeit des Neu-Zusammenführens der Bruchstücke von Denk- und Schreibzusammenhängen, die der Holocaust zerstört hatte. Seine Begeisterung für Benjamin war in dieser Konstellation eine Form ›jüdischer Solidarität‹, die er mit Szondi teilte, die beide verband.[78]

scheint das Exposé in den Jahren nach 1939 geschrieben worden zu sein. Vgl. Karl Marx, Le Capital, Bd. I, übers. von Alix Guillain, Paris 1939.

74 Kurt Hirschfeld, Soziologische Lesehefte, in: LBI, Kurt Hirschfeld Collection, AR 7066, Varia, Box 7, Mappe 10/19.

75 Deutscher Geist. Ein Lesebuch aus zwei Jahrhunderten, 2 Bde., hg. von Oskar Loerke und Peter Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1940; Deutscher Geist. Ein Lesebuch aus zwei Jahrhunderten, hg. von Oskar Loerke und Peter Suhrkamp, neue, erweiterte Ausgabe, Frankfurt a. M. 1953.

76 Kurt Hirschfeld an Peter Suhrkamp, 10.11.1953, in: DLA, Siegfried Unseld Archiv, SUA: Suhrkamp Peter-Suhrkamp-Archiv/01 Verlagsleitung/Allgemeine Korrespondenz.

77 Kurt Hirschfeld an Peter Szondi, 26.5.1962, in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe. – Vgl.: Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen, ausgewählt und eingeleitet von Walter Benjamin, unveränderte, um den Brief von Schlegel an Schleiermacher erweiterte Ausgabe, Frankfurt a. M. 1962; Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen, ausgewählt und eingeleitet von Detlef Holz [d. i. Walter Benjamin], Luzern 1936.

78 Vgl. Bremer, Postskriptum Peter Szondi, S. 48 f. Hinweise auf Schriften Benjamins finden sich auch in Briefen Szondis an Suhrkamp und Hirschfeld (vgl. insb. Peter Szondi an Suhrkamp Verlag, 14.6.1955 [Durchschlag], in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe). Zusammengelesen bilden sie einen Faden, der jenseits der Themen und Fragen Verbindendes markiert.

Für die Theaterarbeit übersetzte sich diese Mischung aus Solidarität und Vermittlung für Hirschfeld in ein Programm, das den ohnehin nur noch dünnen Faden zum Überlieferten hielt und den Kontakt zu den deutschen Bühnen und den konservativen Stimmen im eigenen Publikum suchte, dabei jedoch die eigene Meinung als differente behauptete. In dieser Ambivalenz verteidigte er beispielsweise Positionen Staigers gegenüber Szondi und signalisierte dem Jüngeren doch gleichzeitig, dass er die verteidigte Meinung nicht teile.[79]

Emblematisch für dieses Nebeneinander – und charakteristisch für die Theaterarbeit Kurt Hirschfelds am Schauspielhaus – ist eines der letzten Programmhefte, das unter seiner Theaterleitung erschien: Lessings *Nathan der Weise*. Hirschfeld hatte das Stück für die Spielzeit 1963/64 neu inszeniert.[80] Das Programmheft brachte einen von Emil Staiger für das Heft verfassten Beitrag, *Die Botschaft Nathans im Theater*, und einen Auszug aus Hannah Arendts Rede zur Verleihung des Lessing-Preises, *Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten* (sowie, in knappen Zitaten, »Dokumente und Urteile zu Lessings ›Nathan‹«).[81] Staiger setzte beim ›Dichterischen‹ des »dramatischen Gedichts« an, erinnerte aber auch an die *Nathan*-Inszenierung aus dem Jahr 1951, unter dem Nachhallen der »Gewitter einer kaum überstandenen fürchterlichen Vergangenheit«,[82] und den damaligen Nathan, Herman Wlach, der wie so viele andere Emigranten aus Deutschland nach 1933 am Schauspielhaus eine neue Wirkungsstätte gefunden hatte. Das Drama selbst zeichne eine Möglichkeit des Miteinanders, die durch die Geschichte nicht tangiert werde, zeitlos sei, immer noch auf eine anthropologisch konstante, »unausrottbare Sehnsucht nach dem größten Glück der größten Zahl von Menschen« antworte.[83]

79 Vgl. Kurt Hirschfeld an Peter Szondi, 28.3.1962, in: DLA, Nachlass Peter Szondi, Briefe. – Vgl. Emil Staiger, Das Problem des Stilwandels, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 55 (1961), S. 229–241.

80 1939 hatte Oskar Wälterlin das Stück inszeniert, 1951 Kurt Hirschfeld. Vgl. Feller, Stückverzeichnis Schauspielhaus Zürich, Spielzeiten 1938/39–2017/18.

81 Das abschließende Goethe-Zitat setzte einen lakonischen Schlusspunkt: »Möge doch die bekannte Erzählung (von den Ringen), glücklich dargestellt, das deutsche Publikum auf ewige Zeiten erinnern, daß es nicht nur berufen wird, um zu schauen, sondern auch zu hören und zu vernehmen. Möge zugleich das darin ausgesprochene göttliche Duldungs- und Schonungsgefühl der Nation heilig und wert bleiben.« Nathan der Weise. Programmheft Spielzeit 1963/64, Redaktion: Peter Löffler, Mario Hindermann und Klaus G. Riehle, Zürich 1963, S. 12.

82 Emil Staiger, Die Botschaft Nathans im Theater, in: Nathan der Weise. Programmheft Spielzeit 1963/64, S. 1–3, hier S. 3.

83 Ebd.

Der Auszug aus Hannah Arendts Text stellte dieser Lesart den Hinweis auf die »eigentlich politische[] Pointe des Lessing'schen Konfliktes als eines möglichen Widerstreits zwischen Wahrheit und Menschlichkeit« und den Meinungsstreit, das »unendliche Gespräch« als notwendige Voraussetzung des Gemeinwesens gegenüber. Sie stellte heraus, wie schwer es sei, den eigentlichen Konflikt Nathans nachzuvollziehen, kontrastierte »Lessings Menschlichkeit« – verstanden als streitbare »Parteiischkeit«, die bereit war, der Freundschaft den Vorzug vor der Wahrheit zu geben, ohne die eigene Meinung aufzugeben – mit einer Gegenwart, in der es üblich geworden sei, überzeugt zu sein »recht zu haben«.[84] Die beiden Texte berührten sich in ihrer Fokussierung auf das Gespräch als zentralen Aspekt des Dramas und der Voraussetzung menschlichen Miteinanders, blieben aber sehr weit voneinander entfernt. Im Programmheft konkretisiert das Nebeneinander von Emil Staiger und Hannah Arendt in der Kommentierung eines Stückes, das nach 1945 nicht ohne das Wissen um den Holocaust und das Versagen der Aufklärung gesehen werden konnte, eine Theaterarbeit, die – teils durch die sozioökonomischen Verhältnisse gedrängt, teils durch die Erfahrung der zerstörerischen Kraft totalitärer Ideologien geprägt – auf dieses Nebeneinander und ein von grundverschiedenen Erfahrungen geprägtes Gespräch setzte.

* * *

Dieses Nebeneinander taucht, anders und entschiedener in der eigenen Positionierung, in der *Theorie des modernen Dramas* als Figur im Nebeneinander der Namen von Hegel, Emil Staiger, Georg Lukács und Theodor W. Adorno wieder auf. Vielleicht ist dies wichtiger, als es zunächst erscheint. Die Nennung Staigers nur als ein Zugeständnis an die akademische Norm zu lesen, übergeht die Form, in der in diesem Dank Gegensätze knapp nebeneinander gestellt und als relevant bezeichnet werden. Es ist in der Zuspitzung eigentlich eine rhetorische oder poetische Figur. Suhrkamp hatte die Stelle zu Recht in seinem Brief vollständig zitiert und ihre Bedeutung herausgestellt. In der knappen Skizze der Theaterarbeit Kurt Hirschfelds haben sich mehrere substantielle inhaltliche Anknüpfungspunkte für die Arbeit Szondis gezeigt – etwa der Austausch über die in Zürich gespielten Stücke; Hirschfelds für diese Zeit nicht

84 Alle Zitate dieses Absatzes: Hannah Arendt, Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten [Auszug], in: Nathan der Weise. Programmheft Spielzeit 1963/64, S. 4–6, hier S. 6.

selbstverständliche Auseinandersetzung mit den Schriften von Lukács, Adorno und Benjamin; das geteilte Interesse an der Bezogenheit und Diskrepanz von Form und Inhalt; der Blick auf die Dramen als historische und eigengesetzliche Gebilde; das Wissen um die Notwendigkeit einer literaturwissenschaftlichen, aus der historischen Analyse gewonnenen nicht-normativen Theorie der Dramatik. Dennoch drückt sich noch auf einer anderen Ebene, in der Figur des Nebeneinanders unterschiedlicher Meinungen beziehungsweise im Einbezug des anderen als anderes, das Verbindende zwischen der Theaterarbeit am Schauspielhaus, Kurt Hirschfeld, Suhrkamp und dem jungen Peter Szondi aus. Die *Theorie des modernen Dramas* ist ein Dokument der »Emanzipation eines Doktoranden von seinem Doktorvater«,[85] aber es bekräftigt diese Beziehung zugleich.

Das Wissen um die Funktion des von Arendt in seiner politischen Funktion erfassten ›Gesprächs‹, dem das Zürcher Theater, Hirschfeld, Szondi und Suhrkamp Bedeutung zumaßen, erhellt die Form der aus den analysierten Werken entwickelten *Theorie des modernen Dramas*, die der soziologischen Perspektive nicht vertraut[86] und doch implizit von einem Gesprächsverlust und einer Krise des Zusammenlebens spricht, die nicht auf die analysierten Texte begrenzt ist, sondern die eigene Gegenwart im Hinweis auf die andauernde Krise der Tradition, die Infragestellung von Überlieferung mitverhandelt.[87] Die Form dieser Dissertation richtet sich letztlich in der Figur ihres Danks gegen einen Gesprächsverlust, der als Form-Phänomen Thema der Dissertation ist. Wie erfolgreich das Bemühen war, Gesprächs- und Traditionsfäden nach dem Holocaust über vielleicht unüberbrückbare Gegensätze hinweg zu halten, beziehungsweise wie tragfähig diese Position menschlich war, ist eine andere Frage, der sich Szondi und Hirschfeld aussetzten.

85 Bremer, Postskriptum Peter Szondi, S. 40.
86 Peter Szondi an Ivan Nagel, 14.11.1954, S. 53.
87 Vgl. Szondi, Theorie des modernen Dramas, S. 137.

NORBERT OTTO EKE

DAS »GLÜCK DER TOTEN« WERKWERDUNG BEI HEINER MÜLLER

Kopie – Spiegelung – Material: Stücke ›nach‹ Stücken

In der Regel sind die Theatertexte, die Heiner Müller zwischen 1956 und 1995 vorgelegt und/oder zur Aufführung gebracht hat, in Auseinandersetzung mit anderen Texten entstanden; eigenständig eine Fabel, eine Narration, einen Plot ersonnen hat er von wenigen Ausnahmen abgesehen nicht. Das war so bereits im Fall seines Debüts mit der Revue *10 Tage die die Welt erschütterten* (UA 1957), die Müller zum 40. Jahrestag der Oktoberrevolution gemeinsam mit dem Dramaturgen Hagen Stahl und seiner damaligen Ehefrau Inge Müller auf der Grundlage von John Reeds Bericht *Ten Days that Shook the World* (1919) geschrieben hat. Dieses Muster setzt sich über die Stücke der 1960er und 1970er Jahre bis in Müllers Spätwerk hinein fort. Einige der Stücke verweisen in den Druckfassungen im Untertitel auf die jeweilige Vorlage: »Nach Aufzeichnungen John Reeds« (*10 Tage die die Welt erschütterten*), »Nach Motekiyo« (*Die Reise*), »Nach Jewgeni Schwarz' ›Der Drache‹« (*Drachenoper*), »nach Aischylos« (*Prometheus*), »Nach Gerhard Winterlich ›Horizonte‹« (*Waldstück*), »nach dem Hörspiel ›Die Weiberbrigade‹ von Inge Müller« (*Weiberkomödie*), »Nach Gladkow« (*Zement*), »Nach Shakespeare« (*Macbeth*), »Das Stück verwendet Motive aus der Erzählung ›Das Licht auf dem Galgen‹ von Anna Seghers« (*Der Auftrag*), »Nach Laclos« (*Quartett*), »Nach Alexander Bek« (*Wolokolamsker Chaussee I: Russische Eröffnung* und *II: Wald bei Moskau*), »Nach Anna Seghers« (*Wolokolamsker Chaussee III: Das Duell*), »Nach Kleist« (*Wolokolamsker Chaussee V: Der Findling*). Bei anderen Theatertexten hat Müller es bei leicht nachvollziehbaren Hinweisen belassen (»Ein Greuelmärchen aus dem Sächsischen des Gregor Samsa« – *Wolokolamsker Chaussee IV: Kentauren*) oder gleich ganz auf Verweise verzichtet (*Philoktet*, *Der Horatier*), möglicherweise weil es ihm evident zu sein schien, auf welcher Grundlage er seinen Text jeweils entwickelt hatte (*Hamletmaschine*, *Anatomie Titus Fall of Rome. Ein Shakespearekommentar*) oder aber weil Szenenfolgen mehrere Referenztexte zugrunde gelegt waren, wie dies bei *Germania Tod in Berlin*, *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* und

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-017

Germania 3 Gespenster am Toten Mann der Fall gewesen ist. Weder ist damit etwas gesagt über den Grad der Nähe oder Ferne von Müllers Texten zu ihren jeweiligen Vorlagen noch über die Art des Umgangs von Müller mit Referenztexten und damit über die Arbeitsweise des Autors. Als Werkzusammenhänge stiftende Praxis spielt diese Arbeitsweise in der Editionsgeschichte von Müllers Texten allenfalls eine nachgeordnete Rolle; die gängigen Editionen bilden sie nicht ab.

Das traditionelle Werkverständnis beruht auf Vorstellungen von textueller Stabilität, von Ge- und Abgeschlossenheit, Identität und Einheit, auch von Originalität.[1] Den folgenden Überlegungen liegt im Unterschied dazu ein Verständnis von ›Werk‹ als in ihrer Reichweite (zeitlich/historisch, kulturell, räumlich, semantisch, strukturell) dynamisch-fluide Zuschreibungskategorie zugrunde, die Arbeitsweisen und Schreibpraxen auf ganz unterschiedlichen Ebenen in den Blick nimmt: in Bezug auf die Autor*innenästhetik, auf die Positionierung von Autor*innen im literarischen Feld, auf diskursive und politische Zusammenhänge etc.[2] Das folgt der Einsicht, dass Müllers ›Werk‹ nur in seinem Arbeitsprozess, in der Bewegung von Material und Sprache identifizierbar ist.

Im Zusammenhang mit den Bänden 10 und 11 der zwischen 1974 und 1989 im Rotbuch-Verlag (Westberlin) erschienenen Ausgabe seiner »Texte«, die sechs seiner ›Übersetzungen‹ enthalten (in der Suhrkamp Werkausgabe sind in der entsprechenden Abteilung zwölf Übersetzungen abgedruckt, davon zwei »Aus dem Nachlass«), hat Müller mit Bedacht den Begriff ›Kopie‹ (»Kopien« I und II) zur Bestimmung des Nah-/Fernverhältnisses zwischen seinen Texten und ihren Vorlagen eingeführt.[3] Der auf das lateinische *copia* zurückgehende Begriff ist doppelbödig. Kopien sind Abformungen *und* Nachbildungen, Reproduktionen *und* Replikate. ›Kopieren‹ als Tätigkeit der Spiegelung wiederum meint ›vervielfältigen‹, ›nachbilden‹ *und* ›neuerstellen‹. In dieser schillernden Ambivalenz führt der von Müller als Titel der die Rotbuch-Ausgabe beschließenden Bände verwendete Begriff ›Kopie‹ in die Mitte seiner Praxis als Autor, schreibend kons-

1 Vgl. dazu Wolfgang Thierse, Art. Werk, in: Wörterbuch der Literaturwissenschaft, hg. von Claus Träger, Leipzig 1986, S. 568–570.

2 Weiterführend zu dieser Thematik Steffen Martus, Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George, Berlin und New York 2007, hier insb. die Einleitung: Die Grenzen des Werks und seine Politik, S. 1–51.

3 Heiner Müller, Texte 10: Kopien 1: Molière: Don Juan oder Der Steinerne Gast – Molière: Der Arzt wider Willen – Lu Hsün: Der Misanthrop, Berlin 1989; Heiner Müller, Texte 11: Kopien 2: Tschechow: Die Möwe – Suchowo-Kobylin: Tarelkins Tod – Majakowski: Wladimir Majakowski Tragödie, Berlin 1989.

tellative Zusammenhänge herzustellen, was die Einbindung des Textes in ambivalente Prozesse zwischen Fixierung/Abschließung einerseits und Veränderung andererseits meint (genau das ist das Editionsprinzip der Rotbuch-Edition von Müllers ›Texten‹, die eher kuratorischen als editorischen Prinzipien folgt). Als Autor von dramatischen Texten spricht Müller fremde Texte gewissermaßen nach beziehungsweise spricht er diesen Texten nach. Diese Praxis beim Wort nehmen, fordert ein Verständnis von Textgeschichte als Transformationsgeschichte; es verlangt, ›Werke‹ in ihrer Prozessualität zu denken: als mimetische Adaptation, die nicht mit Inbesitznahme verwechselt werden darf, sondern sich als eine Textpraxis der ›Archäologie‹ realisiert, die das Vor-Bild immer wieder aufs Neue im Sinne von Benjamins Konzept der ausgrabenden Erinnerung »umzuwühlen« unternimmt, so »wie man Erdreich umwühlt«.[4] Benjamin versteht ›ausgraben‹ als Vorgang, bei dem der Fundort genauso viel zur Erkenntnis beiträgt wie das Gefundene – und natürlich als Vorgang, der den grabend geöffneten Ursprungs-Boden und damit das Medium verändert, indem er seinerseits Spuren hinterlässt. Folgt man Benjamin, fordert das dazu heraus, einen kritischen Blick auf die Fundstücke zu werfen und damit das Erinnerte in Beziehung zu setzen zum Gegenwärtigen. Nostalgie und/oder positivistische Verehrung des Objekts ist damit ebenso ausgeschlossen wie eine Reproduktion der Vergangenheit als Repräsentation.

Müller benutzt die Artefakte der kulturellen und literarischen Überlieferung in diesem Sinn als Medium eigener Erkenntniserfahrung, als Humus, aus dem heraus seine Texte als dialektische Denk-Bilder treiben.[5] Aneignung durch Zuneigung kennzeichnet diese Praxis nachsprechenden Grabens, die gleichzeitig Reproduktion und Produktion ist – das eine im anderen. Solcherart verstanden

4 Walter Benjamin, Ausgraben und erinnern, in: Ders., Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV.1: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen, hg. von Tillmann Rexroth, Frankfurt a. M. 1980, S. 400 f., hier S. 400.

5 Zum Begriff des ›dialektischen Bilds‹ vgl. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. V.1: Das Passagen-Werk, hg. von Rolf Tiedemann, 4. Aufl., Frankfurt a. M. 1996, S. 576 f.: »Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesnen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf, sondern Bild <,> sprunghaft. – Nur dialektische Bilder sind echte (d. h.: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.«

berührt sich die Arbeit des ›Kopierens‹ als Arbeitsperspektive mit Müllers Konzept des Materials. Gesprächsweise hatte Müller 1987 einmal Gottfried Benns Bemerkung über die Abschließung der ›großen‹ Werke »in der Vollendung« in Erinnerung gerufen.[6] Benn hatte sechs Jahre nach Kriegsende in seiner Büchner-Preis-Rede geschrieben: »erst die Toten haben es gut, ihr Werk ist zur Ruhe gekommen und leuchtet in der Vollendung.«[7] Benns Ausführungen zum »Glück der Toten«[8] seien, so Müller, ambivalent. Zwar sei

> es richtig, man übersieht das Werk nur vom Tod des Urhebers her, aber diese Übersicht ist dann auch eine Art Sargdeckel, es wird dann abgerundet, wird eine runde Sache, die man nun durch die Zeiten rollen kann. Und lebendig wird es nur, wenn es immer wieder zerbrochen wird in seine Teile. Die Teile setzen sich, wenn das Werk gut war, immer wieder neu und anders zusammen.[9]

Entsprechend hat Müller sich wiederholt gegen die ›Rundung‹ seiner Texte zum ›Werk‹ in marmorner Monumentalisierung ausgesprochen und auf dem Materialcharakter seiner Texte beharrt, was sich nicht zuletzt an dem Wechselspiel von Dekontextualisierung und Rekontextualisierung in seinen Inszenierungen eigener Texte ablesen lässt. Als Regisseur nutzt Müller auch die eigenen Texte als ›Grabungs‹-Material, löst sie aus Produktionszusammenhängen heraus, redynamisiert und revitalisiert sie, indem er sie in neue Kontexte einstellt. Das Arbeitsprinzip seines Umgangs mit Texten/Vorlagen lässt sich hier gleichsam indirekt, in einem schrägen Winkel beobachten.

Dass sich bei Müller im Unterschied zu einem Nachlassbewusstsein[10] keine eigentliche Werkstrategie oder Werkwerdungsstrategie erkennen lässt (zumindest nicht bis kurz vor seinem Tod), mag diesem Verständnis vom Text als ›lebendiges‹ Material geschuldet sein, das bei weitem nicht hinreichend erforscht ist.[11]

6 [Heiner Müller,] Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch (1987), in: Ders., Werke 11: Gespräche 2: 1987–1991, hg. von Frank Hörnigk, redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz u. a., Frankfurt a. M. 2008, S. 72–99, hier S. 93.

7 Gottfried Benn, Rede in Darmstadt, in: Ders., Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, Bd. VI: Prosa 4, hg. von Gerhard Schuster in Verbindung mit Ilse Benn, Stuttgart 2001, S. 45–48, hier S. 46.

8 Ebd.

9 [Müller,] Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch (1987), S. 93.

10 Ich verwende den Begriff im Anschluss an Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000, hg. von Kai Sina und Carlos Spoerhase, Göttingen 2017.

11 Wie sich die jeweilige Stückfassung von den publizierten Fassungen im Detail unterscheidet und in welchem Maße Müller als Regisseur den Dramen-Text im Medium des Theaters weiterzuentwickeln bereit war, ist eingehend bislang lediglich für seine

Deutlich zu einem Gesamtwerk zusammengefasst wurden die unsystematisch und verstreut erschienenen Stücke, Gedichte und Essays Müllers so auch erst nach dem Tod des Autors durch die von Frank Hörnigk zwischen 1998 und 2011 im Suhrkamp Verlag herausgegebene Ausgabe der »Werke«. Als Studienausgabe konzipiert, versuchte diese 13-bändige Edition die ästhetisch und medial oft Grenzen überschreitenden Texte Müllers zunächst nach literarischen Gattungen (Gedichte, Prosa, Dramatik, Dramen-Übersetzungen, Autobiographie und Gespräche) zu sortieren und innerhalb dieser Ordnung wiederum weitgehend chronologisch anzuordnen, womit der Herausgeber Hörnigk einem Wunsch Müllers nachkam, der in einer »brutalen Chronologie« ein seiner Arbeitsweise adäquates Editionsprinzip hatte sehen wollen.[12]

Viel gestritten worden ist über die editionsphilologischen Ungereimtheiten dieser ›Gesamt‹-Ausgabe, die mit der Einordnung von Einzeltexten in Gattungsabteilungen Müllers ex-zentrische Schreibpraxis zum Werk ›rundete‹.[13] Außen vor blieb bei all der berechtigten Kritik an Hörnigks Editionsprinzipien dabei Müllers Textpraxis des Kopierens und Nachsprechens. Die eigentliche Schwäche der Ausgabe besteht so auch weniger darin, dass Hörnigk den präsentierten und zum abgeschlossenen ›Werk‹ erklärten Texten grundsätzlich eine Fassung zugrunde legte, die er als Ausgabe letzter Hand identifiziert hat (das fragwürdige Anordnungsprinzip einmal ganz beiseite), sondern vielmehr darin, dass sie wie nahezu alle Müller-Editionen mit Ausnahme der Rotbuch-Ausgabe auch den von Müller behaupteten Materialcharakter seiner Texte nicht einmal im Ansatz ernst nimmt. Der Arbeits- und Bearbeitungsprozess ist in den gedruckten Textfassungen nicht abgebildet; stattdessen präsentieren sie jeweils ›geglättete‹ Texte, ein ›gerundetes‹ Werk, das Müllers Schreibpraxis der Spiegelung und ›Grabung‹, des Nachsprechens und Kopierens nicht gerecht wird. Dabei wäre sie vergleichsweise leicht mit Hilfe des im Archiv der Akademie der Künste, Berlin, zugänglichen Nachlasses zu dokumentieren und zu präsentieren.[14] Dazu einige wenige, zugegeben nur kursorische Anmerkungen.

eigene *Lohndrücker*-Inszenierung am Deutschen Theater Berlin 1988 gezeigt worden; eine systematische Untersuchung der anderen Inszenierungen steht nach wie vor aus. Vgl. Kai Bremer, Müllers Intentionen. Textuelle und theatrale Archäologie am Beispiel von *Der Lohndrücker*, in: Theatrographie – Heiner Müllers Theater der Schrift, hg. von Günther Heeg, Berlin 2009, S. 35–48.

12 Vgl. Kristin Schulz, Gegen den (Pseudo)begriff der Vollendung. Notizen zur Heiner-Müller Werkausgabe, in: Theatrographie – Heiner Müllers Theater der Schrift, S. 16–22.

13 Vgl. Norbert Otto Eke, Heiner Müller: Die Gedichte, hg. von Frank Hörnigk, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 118 (1999), S. 624–631.

14 Vgl. dazu Volker Kahl, »Vor dem Wegwerfen habe ich Angst«. Zum Nachlaß Heiner Müllers, in: Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Heiner Müller Archiv, hg. von

Archivierte Prozessualität

Müller war zeitlebens nicht nur ein alexandrinischer Vielleser, sondern auch ein obsessiver Sammler von Notizen, Entwürfen, Manuskripten etc., was seinen Nachlass mit seinem Gesamtumfang von circa 130.000 Blatt – darunter allein circa 57.000 Blatt werkbezogener Textzeugnisse – zu einer wahren Fundgrube nicht allein für Literatur- und Theaterwissenschaftler*innen macht. Aufgehoben hat Müller nahezu alles: Arbeitsmaterialien, Notizen, Entwürfe, Manuskripte von Stücken, Stückbearbeitungen, Lyrik und Prosa sowie Rezensionen aus den 1950er Jahren, Texte zu Künstler*innen und Ereignissen, Interviews und Gespräche. Hinzu kommen Probennotate, Kritiken, Programmhefte, Plakate von Inszenierungen der Stücke, biographische Unterlagen (persönliche Dokumente, Kalendarien), die Korrespondenz, Fotos, zahlreiche fremde, Müller zugesandte Manuskripte sowie Schriftgut aus der Zeit seiner Arbeit als Präsident der Akademie der Künste zu Ost-Berlin und seiner Intendantentätigkeit am Berliner Ensemble. Dieses Material ist sowohl quantitativ als auch qualitativ heterogen: Es reicht von notierten Einzelsätzen und stichwortartigen Notizen, über Entwürfe mit hinreichender Textidentität bis hin zu vollständig ausgearbeiteten Niederschriften einzelner Werke. Überdies pflegte Müller zeitlebens Einfälle und Ideenkerne auf wechselnden Materialträgern wie Visitenkarten, Servietten, Rechnungen oder Zigarrenschachteln zu notieren. Selten ist auf einem Blatt nur von einem Text die Rede; in der Regel lassen sich die meisten Archivblätter zahlreichen Werken und Projekten sowie verschiedenen Arbeits- und Lebenszusammenhängen zuordnen.

Müllers tastende und sprunghafte Arbeitsweise schlägt sich nieder im Erscheinungsbild der Textträger; so finden sich in Typoskripten häufig autographe Überschreibungen, Durchstreichungen und Variantensuchen; teilweise sind Manuskripte und Typoskripte bis zur Unlesbarkeit mit handschriftlichen Korrekturen und/oder Ergänzungen überschrieben. Oftmals sind die Notate eingebettet in gattungs- und werkübergreifende Manuskriptkonvolute, selten liegen sie im Nachlass als Einzelblätter vor. Müller hat diese zahlreichen Stoffnotizen, mit denen in aller Regel die Textgenese eines jeden Werkes beginnt, zu

der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Akademie der Künste, Konzeption Karin Kiwus, Redaktion: Karin Kiwus und Barbara Voigt, Berlin 1998, S. 9–16; Maren Horn, »Großer Drache! Ihr Archivar bittet ums Wort.« Die Archivierung des Nachlasses von Heiner Müller, in: Theatrographie – Heiner Müllers Theater der Schrift, S. 23–34; Julia Bernhard und Maren Horn, Nachlassgeschichte und Archiv, in: Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Hans-Thies Lehmann und Patrick Primavesi, Stuttgart und Weimar 2003, S. 23–25.

späteren Zeitpunkten weiterverwendet, ergänzt, aber auch aus dem textgenetischen Material eines Werkes herausgelöst und in ein anderes verschoben.[15]

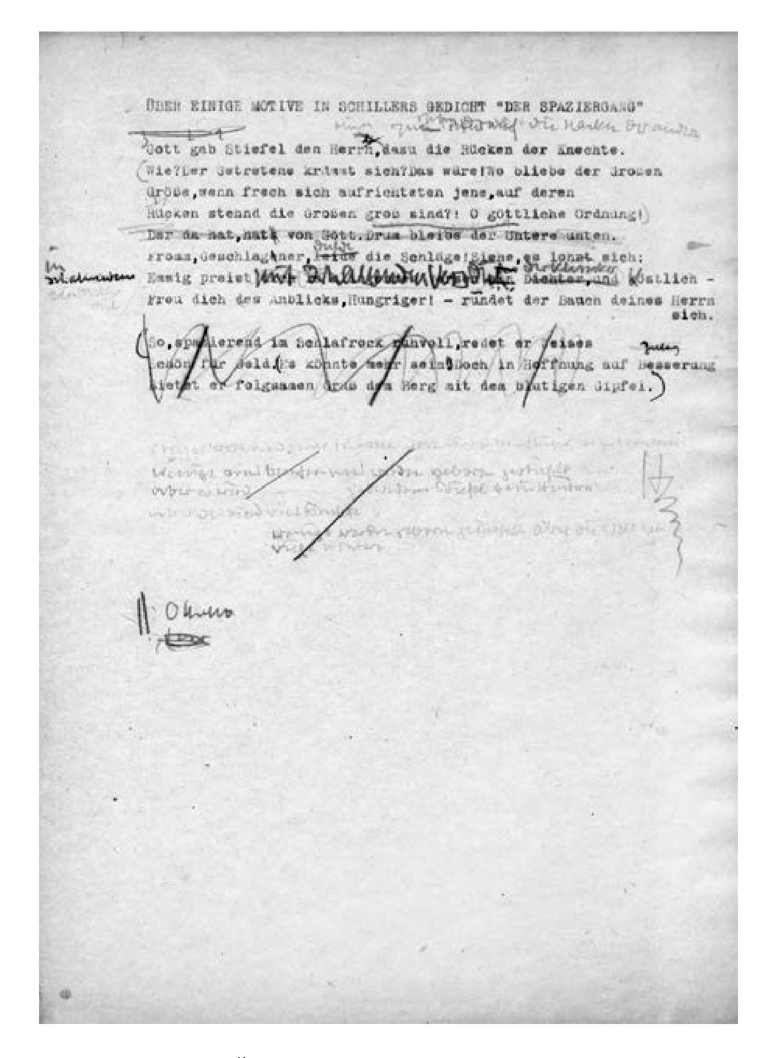
Ungeachtet der komplexen Ausgangslage erlaubt das Nachlass-Material genauere Einblicke in den sich mit signifikanten Brüchen und teils langen Phasen der Unterbrechung über mehr als vier Jahrzehnte erstreckenden diskontinuierlichen Prozess der Werkgenese in Müllers literarischem Schaffen. Exemplarisch demonstriert habe ich das andernorts schon einmal anhand eines vermutlich aus den 1950er Jahren stammenden Gedichtfragments mit dem Titel *Über einige Motive in Schillers Gedicht »Der Spaziergang«* (vgl. Abb. 1).[16]

Ich hatte hier gezeigt, wie Müller in diesem Versuch einer immer wieder neu ansetzenden Überschreibung von Schillers philosophischem Gedicht[17] zum einen den Grundgedanken seiner später in einem Beitrag zum V. Inter-

15 Erste exemplarische Ergebnisse zu Müllers Arbeitsweise finden sich in dem von Nikolaus Müller-Schöll verantworteten Projekt »Fixieren und Bewegen« zu Müllers *Leben Gundlings*. Die Ergebnisse dieses unter Mitwirkung Kai Bremers v. a. mit Studierenden der Theaterwissenschaft an der RUB Bochum erarbeiteten Vorhabens sind abrufbar unter https://www.theater-wissenschaft.de/category/thewis/ausgabe-2008-fixieren-und-bewegen-heiner-muellers-inszenierungen-auf-papier/ (31.1.2022).

16 Norbert Otto Eke, »Auf des Degens Spitze die Welt jetzt steht«. Heiner Müller liest Schiller, in: »Verteufelt human«? Zum Humanitätsideal der Weimarer Klassik, hg. von Volker C. Dörr und Michael Hofmann, Berlin 2008, S. 175–197.

17 Zur Transkription siehe ebd., S. 176: »Über einige Motive in Schillers Gedicht »Der Spaziergang« // Gott gab Stiefel den Herr[e]n, dazu die Rücken der Knechte ^{a}[nun zu^{b}[r]^{b} treten ^{b}[*<verb. aus unleserlich unleserlich>:* auf]^{b} die starken Pranken]^{a} / ^{a}[(]^{a} Wie? Der Getretene krümmt sich? Das wäre! Wo bliebe der Großen / Größe, wenn frech sich aufrichteten jene, auf deren / Rücken stehnd die Großen groß sind? O Göttliche Ordnung! ^{a}[)]^{a} / ^{a}[Der da hat, hat ^{b}[s]^{b} von Gott. Drum bleibe der Untere unten. ^{b}[Es bleibe der unten ist]^{b} / Fromm, Geschlag ^{a}[e]^{a}ner, ^{a}[leide]^{a} dulde die Schläge! Siehe, es lohnt sich: / Emsig preist ^{a}[hier in klingenden Versen]^{a} mit schallenden Vers^{b}[en]^{b} ^{c}[in schallendem / ein Götterbild]^{c} ^{a}[ein Dichter, ^{b}(und)^{b}]^{a} ^{a}[der]^{a} der Klassiker ^{a}[k]^{a} Köstlich – / Freu dich des Augenblicks, Hungriger! – rundet der Bauch deines Herrn sich. // ^{a}[^{b}(^{b} So, spazierend im Schlafrock ruhvoll, redet er Weises ^{b}[Judas]^{b} / Schön für Geld! ^{b}[(]^{b}Es könnte mehr sein^{b}[!)]^{b} Doch in Hoffnung auf Besserung / Bietet er folgsamen Gruß dem Berg mit dem blutigen Gipfel.^{b})^{ba}]^{a} // ^{a}[*<unleserlich>* / wenige sind berufen und werden geboren gestiefelt / aber es wird jedwedem Stiefel *<unleserlich>* / *<unleserlich>* / wenige werden geboren gestiefelt aber die Welt hat viele *<unleserlich>*]^{a} // O Herr / *<gestr. unleserlich>»*. – Streichungen und Überschreibungen sind in dieser Transkription jeweils durch eckige Klammern angedeutet. Die öffnende eckige Klammer markiert den Beginn, die schließende das Ende eines Eingriffs Müllers in das ursprüngliche Maschinen-Typoskript (Stufe 1). Die Schachtelung der Texteingriffe (Streichungen innerhalb von Streichungen, Veränderungen auf einer nicht linearen Ebene durch Überschreibungen von Wörtern oder Wortfolgen, Ergänzungen über/unter oder neben den Zeilen etc.) wird durch Exponenten (»^{a}[…]^{a}«]; »^{b}[…]^{b}«) verdeutlicht. Text in spitzen Klammern: N. O. E.


ÜBER EINIGE MOTIVE IN SCHILLERS GEDICHT "DER SPAZIERGANG"

Gott gab Stiefel den Herrn, dazu die Rücken der Knechte.
Wie? Der Getretene krümmt sich? Das wäre! Wo bliebe der Großen
Größe, wenn frech sich aufrichteten jene, auf deren
Rücken stehend die Großen groß sind?! O göttliche Ordnung!
Der da hat, hat's von Gott. Drum bleibe der Untere unten.
Fromm, Geschlagener, leide die Schläge! Siehe, es lohnt sich:
Ewig preist [illegible] Dichter, und köstlich -
Freu dich des Anblicks, Hungriger! - rundet der Bauch deines Herrn sich.

So, spazierend im Schlafrock [illegible], redet er Weises
Schön für Geld. Es könnte mehr sein. Doch in Hoffnung auf Besserung
[illegible] er folgsamen [illegible] dem Berg mit dem blutigen Gipfel.

Abbildung 1: Heiner Müller, »Über einige Motive in Schillers Gedicht ›Der Spaziergang‹« (Akademie der Künste, Berlin, Heiner-Müller-Archiv, Sign. 1959)

nationalen Brecht-Kongress zu Protokoll gegebenen Absage an die Weimarer Klassik (*Klassik als Revolutionsersatz. Literatur einer besiegten Klasse, Form als Ausgleich, Kultur als Umgangsform mit der Macht und Transport von falschem Bewußtsein.*[18]) entfaltet hat; ich hatte zum anderen gezeigt, in welcher Weise die Arbeit an diesem letztlich aufgegebenem Gedichtentwurf dann einen Niederschlag gefunden hat in dem 1976 entstandenen Stück *Leben Gundlings*

18 Heiner Müller, Fatzer ± Keuner (1979), in: Ders., Werke 8: Schriften, hg. von Frank Hörnigk, redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz und Ludwig Haugk, Frankfurt a. M. 2005, S. 223–231, hier S. 223.

Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei – und zwar in der Szene »Et in arcadia ego: Die Inspektion«, in der Müller den preußischen König Friedrich II. seinen Gast Voltaire in die Weite des ländlichen Raums führen lässt, um ihm das preußische Aufklärungsmodell der »unité von Staat und Volk«[19] zu demonstrieren. Der Bezug auf den früheren Gedichtentwurf ist ohne Kenntnis des Nachlasses nicht erkennbar; die Kenntnis des Material-›Vorwurfs‹ erschließt der folgenden Szenenanweisung aber eine das Verständnis der Szene erweiternde Tiefendimension:

> *Rübenacker. Bauernfamilie kriecht in den Furchen. An der Rampe wird ein Stehpult, am Acker ein Marmorblock aufgestellt. Ein Knabenchor nimmt Aufstellung, Münder offen zum Gesang. Ein Schwarm von Malern stellt seine Staffeleien auf. Friedrich Schiller begibt sich an das Stehpult, der Bildhauer Schadow an den Marmorblock. Auftritt Friedrich von Preußen mit Krückstock Beamten und Voltaire. Beamte stellen zwei Klappstühle auf. Friedrich und Voltaire nehmen Platz. Schiller rezitiert, zwischen Hustenanfällen, den* SPAZIERGANG. *Der Bildhauer Schadow bearbeitet den Marmorblock, ab und zu die Bäuerin maßnehmend, wenn sie sich in der Furche aufrichtet und den Rücken streckt. Wenn sie sich nicht mehr bücken kann, weil der Rücken steif ist, hilft ihr der Bauer mit einem Faustschlag zurück in die Furche. Friedrich nimmt eine königliche Haltung ein. Die Maler malen. Der Knabenchor singt* KEIN SCHÖNER LAND IN DIESER ZEIT / ALS HIER DAS UNSRE WEIT UND BREIT.
> FRIEDRICH *erhebt sich, schreitet, weist, immer königlich und seine Posen, mit Rücksicht auf die Maler, wegen der Gicht mit Anstrengung, lange haltend, gelegentlich wiederholend oder verbessernd, setzt zum Sprechen an, blickt indigniert auf Schiller, der, während der Knabenchor schon schweigt, immer noch an der Rampe den* SPAZIERGANG *rezitiert. Beamte leeren einen Rübensack aus und stülpen ihn Schiller über den Kopf. Man hört während des Folgenden in Abständen sein dumpfes Husten.*[20]

Die Szene zitiert mit dem Bild des kranken »Klassikers« Schiller ein Bild des Jammers und des Schreckens auf die Bühne: den mundtot gemachten, vom preußischen König buchstäblich ›in den Sack‹ gesteckten Wort-Künstler, der

19 Heiner Müller, Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greuelmärchen, in: Ders., Werke 4: Die Stücke 2, hg. von Frank Hörnigk, redaktionelle Mitarbeit: Klaus Gehre, Barbara Schönig und Marit Gienke, Frankfurt a. M. 2001, S. 509–537, hier S. 530.

20 Ebd., S. 529.

mit dem *Spaziergang* ein Gedicht rezitiert, in dem die (glückliche) Vergangenheit nicht nur vor dem Vergessen bewahrt wird, sondern auch als glücklicher Ausgang der Geschichte in die Zukunft transportiert wird. Immerhin aber behauptet er am Ende noch mit seinem Werk das Feld – als Störung; sein Husten überdauert den Auftritt des ›Philosophen‹ an der Macht.

Paradigmatische Sichtung

Vom Nachlass und der dort erfahrbar werdenden Schreibpraxis Müllers her gelesen, werden werkkonstituierende Entscheidungen des Herausgebers Hörnigk noch fragwürdiger. So erlaubt das Nachlass-Material genaue Einblicke in eine Texte immer wieder aufs Neue ›wendende‹, aber eben nicht ›rundende‹ Arbeitsweise, auf die ich abschließend einen Blick werfen möchte, mit einer Beobachtung zum Stellenwert einerseits der Antiken-Bearbeitungen *Ödipus Tyrann* (E 1966; UA 1967), *Prometheus* (E 1967/68; UA 1969) und *Die Perser* (E 1990/91; UA 1991) und andererseits der von Müller 1985 für eine Inszenierung Klaus Emmerichs am Berliner Schillertheater angefertigten *Wallenstein*-Bearbeitung im editorisch hergestellten ›Werkzusammenhang‹. Alle genannten Stücke kommen mit im Vergleich zu ihren Vorlagen wenigen Strichen und Ergänzungen aus[21] – und doch ist in der Edition der Werkausgabe der Werkstatus der Antiken-Bearbeitungen in Abstufungen jeweils ein anderer: *Prometheus* wird von Hörnigk den »Stücken« Müllers zugeordnet,[22] *Ödipus Tyrann* den »Bearbeitungen für Theater, Film und Rundfunk«,[23] *Die Perser* den »Übersetzungen«.[24] Der *Wallenstein*-Bearbeitung hat Hörnigk dagegen den ›Werk‹status gleich

21 Siehe dagegen die Aussage Witzmanns, die Unterschiede zwischen seiner Interlinearübersetzung und der Textfassung Müllers seien im Fall von *Prometheus* »›eindeutig größer, weit größer‹ […] als bei den beiden anderen Übersetzungen.« Zit. nach Kai Bremer, Medialität der Interlinearität. Überlegungen zu Heiner Müllers Übertragung von Aischylos' *Die Perser*, in: Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentation für die literaturwissenschaftliche Interpretation, hg. von Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski, Berlin und Boston 2014, S. 135–145, hier S. 137 f.

22 Heiner Müller, Prometheus. Nach Aischylos, in: Ders., Werke 4: Die Stücke 2, S. 7–45.

23 Heiner Müller, Sophokles / Ödipus Tyrann. Nach Hölderlin, in: Ders., Werke 6: Die Stücke 4: Bearbeitungen für Theater, Film und Rundfunk, hg. von Frank Hörnigk, redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz u. a., Frankfurt a. M. 2004, S. 7–54.

24 Heiner Müller, Aischylos / Die Perser. Nach einer Übertragung von Peter Witzmann, in: Ders., Werke 7: Die Stücke 5: Die Übersetzungen, hg. von Frank Hörnigk, redaktionelle Mitarbeit: Christian Hippe u. a., Frankfurt a. M. 2004, S. 683–721.

ganz abgesprochen; sie hat von vornherein keinen Eingang in seine ›Gesamt‹-Ausgabe gefunden.

Während Müllers Arbeitsweise für die *Die Perser* gut untersucht ist, ist dies für die Stücke *Ödipus Tyrann* und *Prometheus*, die in der für Müller schwierigen Zeit nach seinem Ausschluss aus dem Schriftstellerverband entstanden sind, bislang erst ansatzweise erfolgt. Müller selbst schreibt in dieser Phase seines Lebens dramaturgischer Arbeit (möglicherweise aus politischen Gründen) ganz offensichtlich Werkcharakter zu, was sich wiederum in einer Veröffentlichungspraxis niederschlägt,[25] die dann unhinterfragt in allen Textausgaben der Müller'schen Theatertexte übernommen wurde. Beide Stücke gelten in der Müller-Philologie entsprechend als ›Werke‹ des Autors. Dabei zeigt ein Blick ins Archiv, dass sich Müllers Arbeitsweise im Falle aller vier genannten Beispiele keineswegs signifikant unterscheidet. Bei *Prometheus* und *Die Perser* überschreibt Müller jeweils eine Interlinearübersetzung Peter Witzmanns, bei *Ödipus Tyrann* die Sophokles-Übersetzung Hölderlins; der *Wallenstein*-Bearbeitung wiederum liegt ohne das Zwischenmedium der Übersetzung die von Herbert Kraft im Insel Verlag herausgegebene Ausgabe von Schillers Drama zugrunde. (Interlinear-)Übersetzung und Dramenausgabe stehen als Referenztexte im Arbeitsprozess jeweils auf derselben Ebene.

Ödipus Tyrann demonstriert mit dem unschuldig-schuldigen Titelhelden, der durch seine Verstandeskraft die alten dämonischen Natur-Kräfte (die Sphinx) besiegt, gewaltsam die Ordnung des Vaters gestürzt und Theben eine lange Zeit des Glücks verschafft hat, die Geburt des Intellektuellen im Widerspruch von Theorie und Praxis. Müller gewinnt diese Akzentuierung des antiken Mythos mit Hilfe einiger weniger, für sich genommen geringfügiger Eingriffe in Syntax und Semantik der Hölderlin'schen Übertragung, die den Fabelzusammenhang aus der allgemeinmenschlichen in eine politische Achse drehen, das sophokleische Spielmodell aber weitestgehend intakt lassen. Die von Müller dem Text eingeschriebenen Vokabeln der Macht[26] sowie des Glücks (Erfolgs) zeigen diese Drehung an. Überzeugt davon, die Schicksalsmächte kraft seines überlegenen Verstandes besiegt und den Thebanern eine ideale Ordnung beschert zu haben, führt die Enthüllung seiner ihm nicht bewussten Schuld Ödipus zurück auf das vom Verdienst (Fortschritt) nicht trennbare Verbrechen (Gewalt) als seiner Ba-

25 *Prometheus* erschien so erstmalig 1968 in der Suhrkamp-Reihe *Spectaculum* 11 (Frankfurt a. M., S. 245–271), *Ödipus Tyrann* 1967 in *Neue Texte. Almanach für deutsche Literatur* (Berlin und Weimar, S. 272–316), dicht gefolgt von zwei Buchpublikationen unter Müllers Namen (Berlin und Weimar 1969 sowie Zürich 1971).

26 Hans-Thies Lehmann, Ödipus Tyrann, in: Genia Schulz, Heiner Müller, Stuttgart 1980, S. 87–92, hier S. 88.

sis. Die saubere Scheidung ist nicht möglich. Der Retter der Stadt (vor den unbegriffenen Naturmächten der Sphinx) und Glücksbringer ist in Personalunion auch ihr Verderber, Ausgang und Urheber des auf der Stadt lastenden Frevels. Die Selbstblendung des Helden steht in der Konsequenz des hier ansetzenden Erkenntnisschocks: Mit dem Messer, das er sich in die Augen stößt, sucht Ödipus die Verbindung zur Außenwelt seiner Schuld zu kappen, vor der ihn seine Verstandeskraft nicht bewahrt hat.

Eine Strategie der Allegorisierung wie im Fall des solcherart ›nachgesprochenen‹ sophokleischen *Ödipus* leitet auch Müllers *Prometheus*-Bearbeitung. Wiederum greift Müller nur minimal in den alten Text ein; einige Verse sind zusammengezogen, Versmaße und Rhythmus wurden verändert, die Stropheneinteilung der Chorlieder ist entfallen. Gewichtigere Veränderungen betreffen die Gleichsetzung des prometheischen Leidens mit einer »Arbeit« (so die wiederkehrende Übersetzung des griechischen Substantivs Ἀθλος: Heldentat), die der aus dem Geschlecht der Titanen stammende ›Feuerbringer‹ auf sich genommenen hat, die Einführung des Motivs der Versteinerung (»Fleisch an Stein« – »Vom Stein unterscheidbar jetzt noch / Ich, aber lang vielleicht nicht mehr, mit Augen«[27]) und die Verwandlung der Figuren Kratos (Κράτος: Macht, Stärke) und Bia (Βία: rohe Gewalt) zur Personifikation einer dialektischen Einheit. Mit nur geringem Aufwand sind damit auch in diesem Stück Signale im Sinne einer politisch aktualisierenden Deutung gesetzt.

Im Unterschied zu diesen aus der Spätzeit der Ulbricht-Ära stammenden ›Kopien‹, denen jeweils ein Umsturz-Mythos zugrunde liegt, richtet sich Müllers Interesse bei der nach dem Fall der Mauer entstandenen Arbeit an Aischylos' *Persern* auf den »Zerfall von gesellschaftlichen Architekturen und Systemgebäuden«.[28] Einmal mehr sind Müllers Texteingriffe überschaubar. Er tauscht an wenigen Stellen Begriffe aus, spitzt zu, ›assimiliert‹ Witzmanns Interlinearübersetzung im Dienst der besseren Sprechbarkeit »an die Zielsprache«.[29] Wieder ist die Arbeitsweise Müllers – ich nehme hier eine Formulierung Kai Bremers auf – dabei gekennzeichnet durch ein Verfahren der »gestuften Durchbrechung der Linearität«:

> Zunächst lässt er eine Interlinearversion anfertigen. Dann durchbricht er deren Linearität schlicht dadurch, dass er sie bearbeitet, indem er zwischen

27 Müller, Prometheus, S. 9 und S. 22 (jeweils Ergänzung von Müllers Hand).
28 So der Regisseur Christof Nel, zitiert in den »Bibliographische[n] Notizen« zu Band 7 der Werkausgabe: Heiner Müller, Werke 7: Die Stücke 5: Die Übersetzungen, S. 837.
29 Bremer, Medialität der Interlinearität, S. 144.

> die Zeilen, zwischen die Buchstabenlinien schreibt. Diese Eingriffe werden wieder eingehegt und verschwinden im Druck, weil von ihnen in der Werkausgabe keine Spuren bleiben.[30]

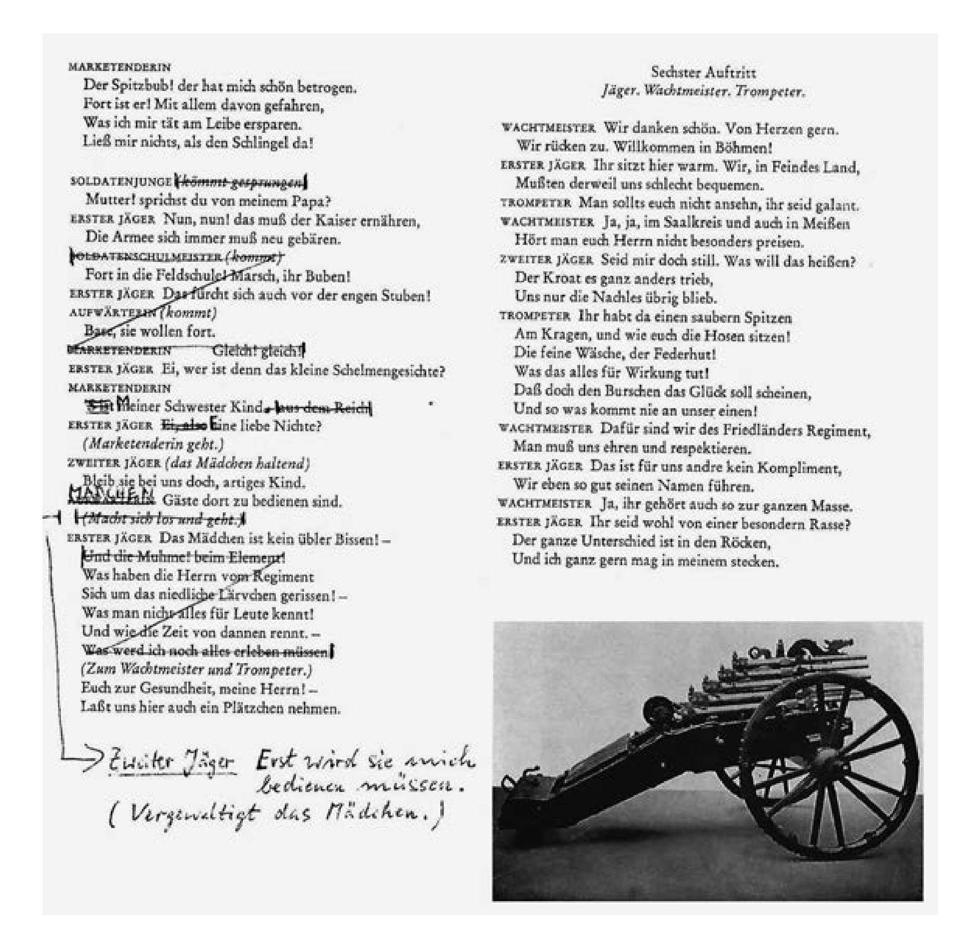
Im Unterschied zu den Antiken-Bearbeitungen hat es, wie bereits angeführt, die *Wallenstein*-Bearbeitung Müllers weder in die Werkausgabe geschafft noch liegt eine Einzelpublikation vor. Lediglich die Strichfassung von *Wallensteins Lager* wurde 1985 zusammen mit einem Essay Müllers über Schillers beschleunigte Kriegsmaschine als Weltmetapher (*Zu »Wallenstein«*) im Programmheft der Aufführung am Westberliner Schillertheater dokumentiert. In seinem Essay ›liest‹ Müller *Wallenstein* mit (eigentlich gegen) Hegel als unverstellt realistisches Stück, mit dem Schiller einen Blick in die Abgründe der (Welt-)Geschichte geworfen habe. Gerade dass der metaphysische Ordnungsrahmen, der Shakespeares Geschichtsdramatik durch die dramaturgische Struktur von Störung und Entstörung letztlich noch hält, in *Wallenstein* zerbrochen sei, dass Schiller eben stückimmanent keine Theodizee (Katharsis) mehr bereithalte, macht ihn in Müllers Augen zum Realisten und seine *Wallenstein*-Trilogie »zum »einzige[n] repräsentative[n] Geschichtsdrama«, dem »erste[n] in der deutschen Literatur«.[31]

Müller hat Schillers Trilogie einerseits rigoros zusammengestrichen – von den 7763 Versen sind nicht mehr als zwei Drittel in der Spielvorlage erhalten geblieben[32] –, andererseits wie schon im Fall der Antiken-Texte mit geringfügigen Eingriffen seine Akzente gesetzt. Zu den wichtigeren dieser Eingriffe gehören, abgesehen von der Einfügung der von Schiller für eine spätere Aufführung ergänzten Schluss-Strophe des ›Reiterlieds‹ und des ›Soldatenlieds‹ am Anfang des *Lagers*, der Einfall, die Kapuzinerpredigt und das Finale simultan spielen zu lassen – was die Feier des heroischen Weltzustands durch die Soldaten desavouiert – und der Verzicht auf die Humanisierungsutopie, die Schiller Max Piccolomini nach seiner Rückkehr von der Reise mit Thekla in den Mund gelegt hat. Insgesamt hat Müller entlang seiner Lesart der *Wallenstein*-Trilogie

30 Ebd.

31 [Heiner Müller,] Die Form entsteht aus dem Maskieren (1985), in: Ders., Werke 10: Gespräche 1: 1965–1987, hg. von Frank Hörnigk, redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz u. a., Frankfurt a. M. 2008, S. 346–363, hier S. 362.

32 Vgl. Helmut Fuhrmann, »Dialog mit den Toten« – Schillers *Wallenstein*, für die Bühne eingerichtet und kommentiert von Heiner Müller, in: Ders., Warten auf »Geschichte«. Der Dramatiker Heiner Müller, Würzburg 1997, S. 150–161, hier S. 151. Fuhrmann hatte noch die komplette Strichfassung vorgelegen, die gegenwärtig nicht mehr auffindbar ist.



MARKETENDERIN
Der Spitzbub! der hat mich schön betrogen.
Fort ist er! Mit allem davon gefahren,
Was ich mir tät am Leibe ersparen.
Ließ mir nichts, als den Schlingel da!

SOLDATENJUNGE ~~(kömmt gesprungen)~~
Mutter! sprichst du von meinem Papa?
ERSTER JÄGER Nun, nun! das muß der Kaiser ernähren,
Die Armee sich immer muß neu gebären.
~~SOLDATENSCHULMEISTER (kommt)~~
~~Fort in die Feldschule! Marsch, ihr Buben!~~
~~ERSTER JÄGER Das fürcht sich auch vor der engen Stuben!~~
~~AUFWÄRTERIN (kommt)~~
~~Base, sie wollen fort.~~
~~MARKETENDERIN Gleich! gleich!~~
ERSTER JÄGER Ei, wer ist denn das kleine Schelmengesichte?
MARKETENDERIN
~~'s ist~~ Meiner Schwester Kind~~, aus dem Reich~~
ERSTER JÄGER ~~Ei, also~~ Eine liebe Nichte?
(*Marketenderin geht.*)
ZWEITER JÄGER (*das Mädchen haltend*)
Bleib sie bei uns doch, artiges Kind.
~~AUFWÄRTERIN~~ MÄDCHEN Gäste dort zu bedienen sind.
~~(Macht sich los und geht.)~~
ERSTER JÄGER Das Mädchen ist kein übler Bissen! –
~~Und die Muhme! beim Element!~~
Was haben die Herrn vom Regiment
Sich um das niedliche Lärvchen gerissen! –
Was man nicht alles für Leute kennt!
Und wie die Zeit von dannen rennt. –
~~Was werd ich noch alles erleben müssen!~~
(*Zum Wachtmeister und Trompeter.*)
Euch zur Gesundheit, meine Herrn! –
Laßt uns hier auch ein Plätzchen nehmen.

Zweiter Jäger Erst wird sie mich bedienen müssen.
(Vergewaltigt das Mädchen.)

Sechster Auftritt
Jäger. Wachtmeister. Trompeter.

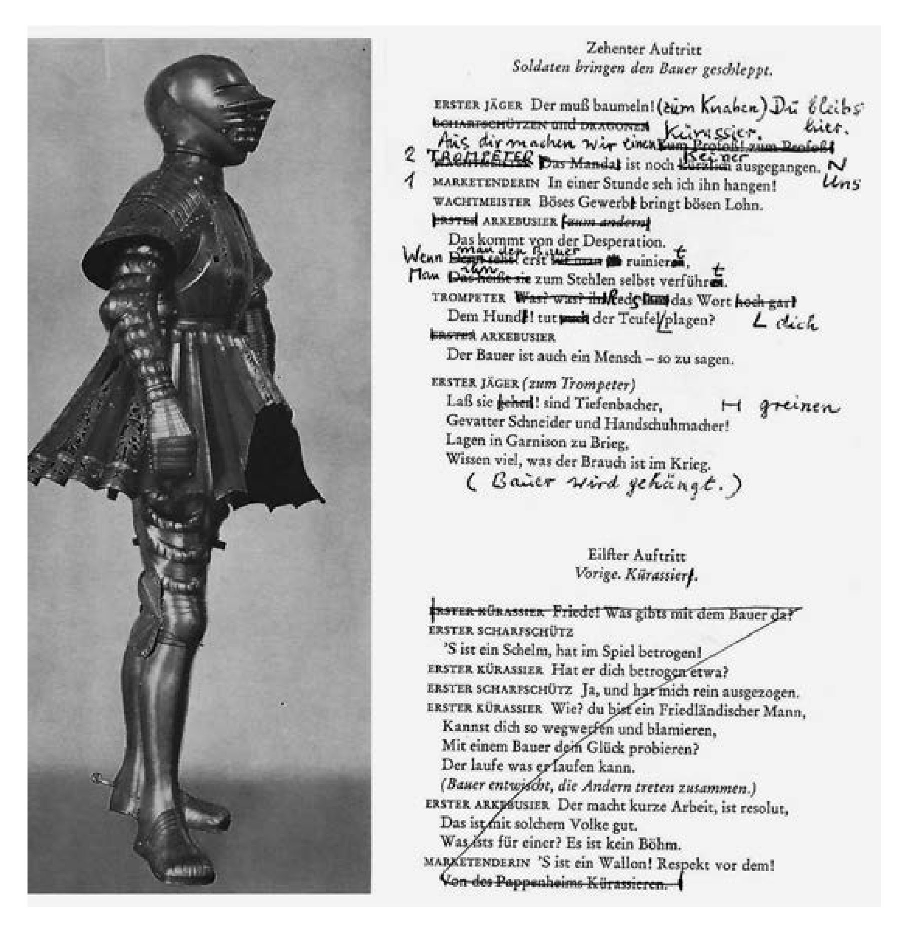
WACHTMEISTER Wir danken schön. Von Herzen gern.
Wir rücken zu. Willkommen in Böhmen!
ERSTER JÄGER Ihr sitzt hier warm. Wir, in Feindes Land,
Mußten derweil uns schlecht bequemen.
TROMPETER Man sollts euch nicht ansehn, ihr seid galant.
WACHTMEISTER Ja, ja, im Saalkreis und auch in Meißen
Hört man euch Herrn nicht besonders preisen.
ZWEITER JÄGER Seid mir doch still. Was will das heißen?
Der Kroat es ganz anders trieb,
Uns nur die Nachles übrig blieb.
TROMPETER Ihr habt da einen saubern Spitzen
Am Kragen, und wie euch die Hosen sitzen!
Die feine Wäsche, der Federhut!
Was das alles für Wirkung tut!
Daß doch den Burschen das Glück soll scheinen,
Und so was kommt nie an unser einen!
WACHTMEISTER Dafür sind wir des Friedländers Regiment,
Man muß uns ehren und respektieren.
ERSTER JÄGER Das ist für uns andre kein Kompliment,
Wir eben so gut seinen Namen führen.
WACHTMEISTER Ja, ihr gehört auch so zur ganzen Masse.
ERSTER JÄGER Ihr seid wohl von einer besondern Rasse?
Der ganze Unterschied ist in den Röcken,
Und ich ganz gern mag in meinem stecken.

Abbildung 2: Friedrich Schiller, »Wallenstein«, Strichfassung Heiner Müller

als realistischen Blick in die Untiefen der Geschichte hinein[33] den Stücktext rational ausgekältet.[34]

33 »Das Stück ist realistisch: der Gang der Handlung schleift den Triumphbogen der Theodizee, den der glücklichere Shakespeare noch als Bauelement seines Theaters subversiv gebrauchen konnte, sein Humor steckt im Detail, Schillers im Ganzen. Hinter WALLENSTEIN taucht der Schatten Napoleons auf, des letzten Protagonisten der Macht im Sprung aus der Geschichte in die Politik, die Tragödie nicht mehr im Gepäck hat, der Anlauf ist die Revolution. Über den Ausgang entscheidet schon die Kaufkraft, Wallenstein kann seine Mörder nicht bezahlen«, Heiner Müller, Zu Wallenstein, in: Ders., Werke 8: Schriften, S. 274–277, hier S. 274.

34 Zu Müllers Verfahren der ›Auskältung‹ vgl. Norbert Otto Eke, »Schnee. Eiszeit.« Kälte – eine Konstellation im Werk Heiner Müllers, in: Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller, hg. von Hans Kruschwitz, Berlin 2017, S. 103–118; vgl. ferner Bernd Maubach, Auskältung. Zur Hörspielästhetik Heiner Müllers, Frankfurt a. M. u. a. 2013.



Zehenter Auftritt

Soldaten bringen den Bauer geschleppt.

ERSTER JÄGER Der muß baumeln! (zum Knaben) Du bleibs hier.
Kürassier.
Aus dir machen wir einen ~~zum Profoß! zum Profoß!~~
2 TROMPETER ~~Das Mandat~~ ist noch Keiner ausgegangen. N
1 MARKETENDERIN In einer Stunde seh ich ihn hangen! Uns
WACHTMEISTER Böses Gewerbe bringt bösen Lohn.
~~ERSTER~~ ARKEBUSIER ~~(zum andern)~~
Das kommt von der Desperation.
Wenn man den Bauer erst ruiniert,
Man ihn zum Stehlen selbst verführt.
TROMPETER Redst das Wort
Dem Hund! tut der Teufel plagen? dich
~~ERSTER~~ ARKEBUSIER
Der Bauer ist auch ein Mensch – so zu sagen.
ERSTER JÄGER *(zum Trompeter)*
Laß sie ~~gehen~~! sind Tiefenbacher, greinen
Gevatter Schneider und Handschuhmacher!
Lagen in Garnison zu Brieg,
Wissen viel, was der Brauch ist im Krieg.
(Bauer wird gehängt.)

Eilfter Auftritt

Vorige. Kürassiere.

~~ERSTER KÜRASSIER Friede! Was gibts mit dem Bauer da?~~
ERSTER SCHARFSCHÜTZ
'S ist ein Schelm, hat im Spiel betrogen!
ERSTER KÜRASSIER Hat er dich betrogen etwa?
ERSTER SCHARFSCHÜTZ Ja, und hat mich rein ausgezogen.
ERSTER KÜRASSIER Wie? du bist ein Friedländischer Mann,
Kannst dich so wegwerfen und blamieren,
Mit einem Bauer dein Glück probieren?
Der laufe was er laufen kann.
(Bauer entwischt, die Andern treten zusammen.)
ERSTER ARKEBUSIER Der macht kurze Arbeit, ist resolut,
Das ist mit solchem Volke gut.
Was ists für einer? Es ist kein Böhm.
MARKETENDERIN 'S ist ein Wallon! Respekt vor dem!
~~Von des Pappenheims Kürassieren.~~

Abbildung 3: Friedrich Schiller, »Wallenstein«, Strichfassung Heiner Müller

Die Beispiele aus der 5. und der 10. Szene des *Lagers* (vgl. Abb. 2 und 3) illustrieren diese Arbeitsperspektive der Auskältung. Im ersten Fall wird aus einem harmlosen erotischen Geplänkel zwischen einer jungen Aufwärterin und einigen Soldaten durch Müllers Eingriffe eine brutale Vergewaltigung;[35] im anderen Fall wird der falsch spielende Bauer kurzerhand aufgehängt, sein Sohn zum Soldaten gemacht.[36]

35 Staatliche Schauspielbühnen Berlins, Spielzeit 1984/85. Programmheft zur Aufführung von Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht von Friedrich Schiller in der Fassung und dramaturgischen Einrichtung von Heiner Müller für zwei Abende. Inszenierung: Klaus Emmerich. Premiere: 5. und 6. April 1985. Redaktion: Heiner Müller und Klaus Völker, Berlin 1985, [S. 9].

36 Ebd., [S. 22].

Ausblick

Helmut Fuhrmann hat Müllers *Wallenstein*-Bearbeitung den Charakter einer »bewahrende[n] Form« attestiert; zwar zeige Müller an einigen Stellen »seine Hörner und Klauen«, verbreite »wohl auch hie und da ein wenig Schwefeldampf«, habe »aber im Grunde an dem radikalen Realismus des klassischen Werkes, der jeglichen irdischen und metaphysischen Trost verweigert, nichts wesentliches auszusetzen«; er könne »deshalb im ganzen gar nicht umhin, dem großen Kollegen durch die tendenziell bewahrende Form der Bearbeitung seine ehrliche Reverenz zu bekunden.«[37] Fuhrmann argumentiert hier einmal mehr auf der Ebene von ästhetischer Eigenständigkeit, Identität und Originalität. Vor dem Hintergrund der zuvor entwickelten Überlegungen zu Müllers Werkpraxis ist diese Aussage problematisch. Sie rechnet zudem nicht ein, dass Müllers Arbeiten für und gegen das Theater ›wie es ist‹, stets ein Dialog mit den Toten, mit der Tradition gewesen sind, von Fall zu Fall ein Streitgespräch auch, dessen ›Werk‹status im Spannungsfeld von Textualität und Performativität, Literatur und (Theater-)Kunst sich allein im Kontext der gesamten Werkpraxis beurteilen lässt.

Die gemeinsam von Kai Bremer, Claudia Bamberg (Trier Center for Digital Humanities), Gabriele Radecke (Archiv der Akademie der Künste, Berlin) und mir vorbereitete genetisch-kritische und kommentierte Edition des Nachlasses wird dafür das entsprechende Arbeits- und Anschauungsmaterial liefern. Sie wird in den kommenden Jahren die circa 57.000 Blatt werkbezogener Textzeugnisse aus dem Nachlass Heiner Müllers in makro- und mikroperspektivischer Herangehensweise aufbereiten und in Form einer Open-Access-Publikation der Forschung zur Verfügung stellen. Bild (Faksimile) und Transkription (Edition) werden dabei dergestalt miteinander verknüpft werden, dass jedes Digitalisat mit seiner Transkription synoptisch verbunden und verglichen werden kann. Die Faksimiles werden für sich so studierbar sein, dass Textregionen beliebig anwählbar und zoombar sind; dabei werden sich aus der Ansicht des jeweiligen Überlieferungsträgers jederzeit verschiedene Transkriptionsfassungen ansteuern lassen; zugleich wird die vollständige Transkription des originalen Textes aufrufbar sein und durch funktional angelegte Erläuterungen, Sachkommentare und Register erschlossen. Entstehen soll auf diesem Wege ein dynamisches und interaktives Nachlassportal, in dem eine umfassende Kontextualisierung von Müllers Dramatik, Lyrik, Prosa und Essayistik im Prozess ihrer diskontinuierlichen, in unübersichtlichen Korridoren von Gleich- und Ungleichzeitigkeiten erfolgenden Werkgenese geleistet wird.

37 Fuhrmann, »Dialog mit den Toten«, S. 158.

HANNAH SPEICHER

DAS WISSEN DER INSTITUTION ERSCHLIESSEN: EIN BERICHT AUS DEM HAUSARCHIV DES DEUTSCHEN THEATERS IN BERLIN

Meine Studie *Das Deutsche Theater nach 1989: Eine Theatergeschichte zwischen Resilienz und Vulnerabilität*[1] ist ein Beitrag zur kulturwissenschaftlichen Theatergeschichtsschreibung, für dessen Entstehung und Gelingen Besuche im Hausarchiv des Deutschen Theaters in Berlin grundlegend waren. Sie bilden die Voraussetzung für den folgende Aufsatz, der zweierlei leisten soll: Zum einen werde ich – in Form eines Forschungsberichts – den Stellenwert der Archivarbeit für meine Untersuchung reflektieren und zentrale Ergebnisse meiner Arbeit darlegen, zum anderen will ich meine Erfahrung zum Anlass nehmen, die aktuelle Lage der Hausarchive, insbesondere des Hausarchivs des Deutschen Theaters in Berlin, zu besprechen und in den Kontext des von Aleida Assmann konstatierten Strukturwandels des kulturellen Gedächtnisses, der Digitalisierung und der allgemeinen Strukturkrise der öffentlich finanzierten Theater zu setzen. Da es zu den Archiven *in* Theaterhäusern bisher kaum Forschung gibt, habe ich am 29. Oktober 2021 ein ergänzendes Experteninterview mit Karl Sand geführt, der von 2009 bis Ende 2021 das Archiv des Deutschen Theaters betreute.[2] Dieses Interview und der Aufsatz *Spuren des Unwiederholbaren. Das Archiv des Deutschen Theaters Berlin*[3] von Karl Sand werden im Folgenden als zentrale Quellen für die Rekonstruktion der archivarischen Arbeit im Deutschen Theater herangezogen.

1. Ein Forschungsbericht aus dem Theaterarchiv

Das Thema meiner Dissertation – wie schon der oben genannte Titel vermuten lässt – ist der spannungsreiche Transformationsprozess des Deutschen Theaters vom selbstbewussten Staatstheater der DDR hin zu einem Landestheater in der

1 Hannah Speicher, Das Deutsche Theater nach 1989. Eine Theatergeschichte zwischen Resilienz und Vulnerabilität, Bielefeld 2021.

2 Karl Sand war zusätzlich zu seiner Tätigkeit als Archivar auch als Referent der Intendanz tätig.

3 Karl Sand, Spuren des Unwiederholbaren. Das Archiv des Deutschen Theaters Berlin, in: Der Archivar 69 (2016), H. 4, S. 318–322, hier S. 320.

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-018 | CC BY-NC-SA 4.0

Mitte der neuen Bundeshauptstadt. Zwar ist es inzwischen ein Allgemeinplatz[4] und ein nahezu ritualisierter Vorgang[5] der theatergeschichtlichen Forschung, stets auf die Flüchtigkeit ihres Gegenstands und die annähernde Unmöglichkeit eines jeden theaterhistorischen Vorhabens hinzuweisen, zeichnet sich das Theater als Kunst doch gerade durch seine Nicht-Reproduzierbarkeit, seinen ephemeren Charakter aus. Doch muss auch hier dieses Ritual aufgegriffen werden, da bei der Analyse der ästhetischen und organisatorischen Transformation des Deutschen Theaters nach 1989 nicht nur mit einer historisch-zeitlichen, sondern auch noch mit einer strukturellen Unschärfe umzugehen war: Denn obwohl Theater mit der Aufführung grundsätzlich Öffentlichkeit herstellt und sich so der Beobachtung und dem Blick des Forschers / der Forscherin preisgibt, fand ein großer Teil der untersuchten Theaterarbeit gerade im Verborgenen (›hinter‹ der Aufführung) statt.

Während dieses Problem in der Analyse einer zeitgenössischen Theaterorganisation methodisch durch die teilnehmende Beobachtung[6] gelöst werden kann, ist der unmittelbare Zugriff im Fall meines Untersuchungsgegenstands und -zeitraums zunächst verstellt gewesen. Deshalb war die Arbeit im Hausarchiv des Deutschen Theaters unerlässlich und die Kontaktaufnahme zu Karl Sand der erste Schritt bei der Bearbeitung des Projekts.

1.1 Geschichte, Struktur und Archivalien des Hausarchivs am Deutschen Theater

Das Archiv ist in seiner heutigen Form in den 1950er Jahren »zur Dokumentierung der sozialistischen Kulturrevolution, der Traditions- und Erbepflege, der Stellung der Theater in der sozialistischen Gesellschaft und ihrer Verbindung zu den Werktätigen«[7] gegründet worden und kann damit als eine DDR-Errungenschaft gelten. Einen aussagekräftigen Einblick in das Selbstverständnis des

4 Erika Fischer-Lichte, Probleme der Aufführungsanalyse, in: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative, hg. von ders., Tübingen 2001, S. 233–265, hier S. 233.

5 Zur Kritik dieses Rituals vgl. Stefan Hulfeld, Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis, Zürich 2007.

6 Die teilnehmende Beobachtung verstehe ich als Methode, »bei der der beobachtende Forscher mit den Menschen im beobachtenden Feld interagiert, an den ihn interessierenden Prozessen teilnimmt und sie in Beobachtungsprotokollen beschreibt«. Jochen Gläser und Grit Laudel, Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen, Wiesbaden 2006, S. 37.

7 Elisabeth Brachmann-Teubner, Beratung mit Archivaren der Berliner Theater, in: Archivmitteilungen 33 (1983), H. 2, S. 80.

Archivs zu DDR-Zeiten bietet der »Entwurf zum Aufbau des Theater-Archivs« vom 29. September 1952. Hier werden als primäre Aufgaben

> die Schaffung einer theaterinternen Bibliothek, die Erstellung von Inszenierungsdokumentationen sowie die Aufgabe der ›Katalogisierung‹ der – auch historischen – Bestände genannt. Nur kurz wird auf die anzustrebende Dokumentation der ›Betriebsarbeit‹ (interne Veranstaltungen, Schauspieleraussprachen, Betriebsleitung, Kassen- und Rechnungs-Statistiken) hingewiesen. Besonders wird aber betont, dass das zu gründende Archiv sehr eng mit der Dramaturgie zusammenarbeiten muss. Als ›Theaterarchivare‹ fungierten zunächst (Gast-)Mitarbeiter der Dramaturgie oder Dramaturgen ohne gesonderte Archivausbildung in einer Doppelfunktion.[8]

Im Interview betont Karl Sand deshalb, dass trotz der aus heutiger Perspektive relativ opulenten Besetzung des Archivs mit zwei Vollzeitstellen keine fachliche Archivstruktur entstanden ist, sondern, dass das Archiv sich über die Zeit hinweg zu einer Mischung aus Bibliothek, Sammlung und Dokumentationszentrum entwickelt hat und aus Beständen besteht, die bis in die 1850er Jahre zurückreichen. So verwundert es nicht, dass bis zur Übernahme des Archivs durch Sand, der berufsbegleitend ein Masterstudium der Archivwissenschaft absolvierte, nie »ein spezifisches Überlieferungsmodell entwickelt«[9] wurde. Er musste, obwohl er das Archiv nur noch mit einer halben Stelle verwaltete, daher mit der Übernahme zunächst interne Erschließungsrichtlinien und ein einheitliches Klassifikationssystem definieren.[10]

Im Gespräch wird deutlich, dass er das Archiv als ein Produktionsarchiv begreift, in dem »alles möglichst gleich erfasst und umfassend dokumentiert« werden soll, wer wisse schließlich, »ob ein Regisseur in zehn Jahren nicht doch berühmt wird«.[11] Die dabei entstehenden heterogenen Archivalien teilt Sand grob in folgende Gruppen ein:

8 Sand, Spuren des Unwiederholbaren, S. 320.

9 Ebd.

10 Sand hat die Titelbildung für die Archivalien nach dem System »Autor, Stücktitel, Jahr, Bühne und Regisseur« vorgenommen. Hierdurch wird das meiste Archivgut eindeutig einer Produktion zuordenbar. Patrick Primavesi hat darauf verwiesen, dass »von dem besonderen Fall fachlich spezialisierter Sammlungen einmal abgesehen, […] die für Theater, Tanz, Performance etc. angesetzten Ordnungskriterien in vielen Archiven so unspezifisch [sind], dass eigentlich relevante Informationen nicht oder nur sehr umständlich zu erhalten sind.« Patrick Primavesi, Theaterwissenschaftliche Forschung und die Methoden des Archivs, in: Methoden der Theaterwissenschaft, hg. von Christopher Balme und Berenika Szymanski-Düll, Tübingen 2020, S. 99–116, hier S. 102.

11 Interview mit Karl Sand vom 29. Oktober 2021.

> Zum einen handelt es sich um Schriftgut im weitesten Sinn. Hier wären beispielsweise Rollen- und Regiebücher, Souffleusen- und Inspizientenbücher, Vorstellungsberichte, dramaturgische Textfassungen und Materialien, Programmhefte sowie Werbematerialien zu nennen. Ebenfalls finden sich Korrespondenzen mit Autoren oder Schauspielern, Auszeichnungen, Pressemappen, Personalakten, Kassenbücher und vertragliche Vereinbarungen. Zum anderen sind es Bilddokumente wie analoge und digitale Fotografien (Fotos von Proben und Vorstellungen, Porträt-Fotos, Foto-Alben), einige historische Gemälde, Druck- und Plakatgraphik, Kostümbild-Figurinen und technische Zeichnungen (Bühnenbild-, Bau- und Hauspläne). Von besonderer Bedeutung sind zudem die audiovisuellen Dokumente, die heute von Nutzerinnen und Nutzern bevorzugt nachgefragt werden. Hierzu gehören zunächst die betriebsinternen Audio-Aufzeichnungen, die teilweise bis in die 1950er Jahre zurückreichen, und die Video-Mitschnitte der Inszenierungen (umfassend seit 1990), Werbetrailer sowie bei den Video-Einrichtungen der Inszenierungen anfallender AV-Content. Darüber hinaus wären die dreidimensionalen Objekte zu erwähnen, die aber nur eingeschränkt gesammelt werden können. Hierzu zählen einige wenige Bühnenbildmodelle und exemplarische Requisiten sowie Musealien, die eine kleine Sammlung historisch wertvoller Büsten einschließt.[12]

Auf die Frage, welche Personengruppe das Archiv hauptsächlich frequentiert, beschreibt Sand eine Schwerpunktverschiebung von den »Aficionados, den begeisterten Fans« hin zu Journalist/innen, Schriftsteller/innen und Wissenschaftler/innen, wobei insbesondere die Letztgenannten mittlerweile besonders audiovisuelles Material nachfragen würden. Dabei liegen die Mitschnitte im strengen Sinn gar nicht im Archiv, sondern werden von der Videoabteilung verwaltet, können aber über das Archiv bezogen werden. Auch für meine Studie war die Sichtung von Aufführungsmitschnitten von großer Relevanz; hier besonders die Mitschnitte von jenen drei Stücken, die als zentrale Fallbeispiele in meiner Arbeit besprochen werden, das heißt die Aufzeichnungen von Heiner Müllers *Hamlet/Maschine*, ein Mitschnitt der Generalprobe von Thomas Ostermeiers *Shoppen und Ficken* und eine Aufnahme von Michael Thalheimers *Emilia Galotti,* die in der *Theateredition* auf DVD erschienen ist. Im Fall von *Hamlet/Maschine* und *Emilia Galotti* handelt es sich um typische Fernsehmitschnitte.[13] Die Aufnahmen sind mit mehreren Kameras aufgenommen

12 Sand, Spuren des Unwiederholbaren, S. 321.

13 *Emilia Galotti* wurde von Hans Rossacher für den ZDF-Theaterkanal gefilmt. Der Mitschnitt von *Hamlet/Maschine* wurde von Christoph Rüter im Auftrag des Deutschen Theaters erstellt.

und im Nachhinein bearbeitet und geschnitten, während *Shoppen und Ficken* – wahrscheinlich für den hausinternen Gebrauch, wie zum Beispiel für Wiederaufnahmeproben, – mit einer fixierten Kamera in Zentralperspektive aufgenommen wurde. Im ersten Fall ist von einer stärkeren interpretativen Überformung des Materials durch den Erstellenden auszugehen als im zweiten Fall. Aber auch solche Aufnahmen, die durch das Ausbleiben von Schnitten Objektivität suggerieren, stellen eine spezielle Sichtweise beziehungsweise Interpretation dar, denn es gilt, was Stefanie Husel (phänomenologisch) zur Videoaufnahme herausgestellt hat:

> Im Gegensatz zum menschlichen Beobachter sieht die Videokamera nichts, vielmehr speichert sie in sturer Breite Lichtdaten. Die menschliche Beobachterin im Zuschauerraum ist unterdessen in ihrem Sehen gezwungen, Aufmerksamkeit zu fokussieren, dabei einzelne Blickpunkte auszuwählen und ganz konkret die Augen über das Bühnengeschehen wandern zu lassen. Sie ist auf diese Weise nicht zuletzt körperlich ins Aufführungsgeschehen involviert, nimmt Atmosphären, Gerüche, Temperatur u.v.a. wahr und wird vom Verhalten der Umsitzenden beeinflusst.[14]

Trotz dieser Einschränkungen und der Erkenntnis, dass »es offensichtlich nicht möglich [ist], ganze empirische Theateraufführungssituationen ›mit nach Hause‹ zu nehmen«,[15] stellt die Verfügbarkeit von Videomaterial grundsätzlich einen Gewinn für die theaterwissenschaftliche Forschung dar.

Schon Hans-Thies Lehmann hat in den frühen 1990er auf die Ambivalenz der Analyse von Videomaterial verwiesen, indem er betonte, dass das Video einerseits durch das Vor- und Zurückspulen »eine neue Intensität der Konfrontation mit dem Objekt ermögliche«,[16] wodurch der theaterwissenschaftliche Blick sich dem »selbstverständlichen Vorgehen des Philologen [annähere], einen Text mehrfach, in Passagen Wort für Wort, strukturierend, abwägend, vergleichend Revue passieren zu lassen«.[17] Andererseits jedoch sei das Video eben immer um »wesentliche Wahrnehmungsdimensionen (Raumerfahrung, Zeitrhythmus …)«[18] verkürzt. Hinzu kommt, dass bei der Arbeit mit Aufführungsmitschnitten, will man beispielsweise Stills aus den Ausschnitten verwenden, vielfältige Persönlichkeits- und Urheberrechtsfragen geklärt werden müssen. Auf dieses Problem wird im zweiten Teil des Beitrags genauer eingegangen.

14 Stefanie Husel, Grenzwerte im Spiel, Bielefeld 2014, S. 31 f.
15 Ebd.
16 Hans-Thies Lehmann, Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse, in: Zeitschrift für Semiotik 11 (1989), H. 1, S. 29–49, hier S. 31.
17 Ebd.
18 Ebd.

1.2 Das Hausarchiv als Methode: Den Weg einer künstlerischen Idee durch den Apparat nachverfolgen

Die Besuche im Archiv des Deutschen Theaters ermöglichten nicht nur den Zugang zu wichtigen Archivalien und Quellen, sondern waren auch für die Konzeption der Methode und des Aufbaus der gesamten Studie grundlegend: So folgte vor Ort aus der Auseinandersetzung mit dem Modell ›Hausarchiv‹ zum einen die Idee, die Kapitel der Arbeit so anzuordnen, dass man den Spuren folgt, die eine Inszenierung im Prozess ihres Werdens hinterlässt – von ersten Konzeptionsgesprächen über die Erstellung einer Textfassung, die Probenphase und die Aufführung bis hin zu dem ›diskursiven Nachleben‹, das eine Inszenierung außerhalb der sie hervorbringenden Institution führen kann. Und zum anderen bestätigten mich meine Beobachtungen im Archiv zusammen mit ergänzend geführten Zeitzeugeninterviews darin, dass Inszenierungen (auch) als Bilder der sie hervorbringenden Organisation gelesen werden können. Theoretisch ergänzt wurde dieses Vorgehen durch die Auseinandersetzung mit Gareth Morgans *Bilder der Organisation*,[19] einem kanonischen Text der Organisationstheorie. Morgan zeigt in seinem Buch, wie Metaphern die Selbstbeschreibungen von Organisationen dominieren und das Denken und Handeln in Organisationen beeinflussen.

Angewendet auf die Theater bedeutet das, dass diese insofern als besondere Organisationen gelten können, als dass sie ihre (eigenen) Bildwelten kreieren und öffentlich machen. Selbstverständlich ist nicht jede Inszenierung ein aussagekräftiges, selbstreflexives ›Bild der Organisation‹; doch ist ein zentrales Ergebnis meiner Arbeit, dass es am Deutschen Theater immer wieder dazu kommt, dass Inszenierungen durch die sprachlichen wie visuellen Bildwelten, die sie entwerfen, in der Lage sind, den im Haus kursierenden Mentalitäten und Selbstbeschreibungen Ausdruck zu verleihen und – vice versa – diese auch zu prägen. Um das konkret zu machen, ist es ergänzend erforderlich, einen kurzen Überblick über die zentralen Ergebnisse von *Das Deutsche Theater nach 1989: Eine Theatergeschichte zwischen Resilienz und Vulnerabilität* zu geben, bevor die aktuelle Lage der Hausarchive thematisiert wird.

Die in Heiner Müllers *Hamlet/Maschine* monumental-inszenierte Stasis (das Stück dauert acht Stunden und ist in Anlehnung an Walter Benjamin eine großangelegte Unterbrechung der parallel verlaufenden Wendeereignisse) antizipierte die Haltung der Leitungspersönlichkeiten des Deutschen Theaters in der ersten Hälfte der 1990er Jahre: Thomas Langhoff als Intendant setzt entsprechend auf Beharrung, Bewahrung und Verweigerung des kulturpolitischen

19 Gareth Morgan und Inge Olivia Wacker, Bilder der Organisation, Stuttgart 2008.

Resilienz-Imperativs (Seid krisenfest! Baut nicht Belastungen ab, sondern erhöht eure Belastbarkeit!) und verzögert größere Einsparungen, Entlassungen und eine ›Verwestdeutschung‹ des Deutschen Theaters erheblich. Diese Haltung traf innerbetrieblich auf deutlichen Zuspruch und war in den ersten Nachwendejahren sogar von kulturpolitischer Seite erwünscht. Auf lange Sicht überdeckte dieser Führungsstil, der anfänglich durchaus Erfolge produziert hatte, jedoch den Handlungsbedarf. Die Verweigerung des Resilienz-Imperativs führte letztlich zu einem Verlust ostdeutscher Theaterkultur am Haus.

Heiner Müllers Resilienz als einzelner Akteur verläuft nach einem anderen Muster. Seine auf Internationalisierung und Paradoxierung setzende Selbstinszenierung machte ihn – obwohl er als Dramatiker vollkommen verstummte – zu einem der bekanntesten widerständigen DDR-Intellektuellen nach 1989.

In der zweiten Hälfte der 1990er Jahre wurde die finanzielle Krise des Landes Berlin auch zu einer Krise für das Deutsche Theater: Das Haus – so erinnern sich die Interviewten – fiel in eine Depression, und kreative Lähmung breitete sich aus. Die Gründung der Nebenspielstätte »Baracke« (1996/97) mit ihrer drastischen Pop-Ästhetik, die ich am Beispiel von *Shoppen und Ficken* analysiert habe, kann vor diesem Hintergrund als ein vitalistisches Gegenbild zum Zustand des Haupthauses gedeutet werden.

Die Baracke nimmt damit eine interessante Schwellenposition ein: Einerseits wurde mit der Nebenspielstätte ein neuer, marketingorientierter und schlanker Apparat geschaffen, der als mustergültige Umsetzung des Resilienz-Imperativs gelten kann, andererseits leistete sich das hochverschuldete Haus diese Spielstätte als ›Extra‹ und nicht als Ersatz für teurere Strukturen. Bemerkenswert ist zudem, dass der Erfolg von Ostermeiers kleiner Spielstätte, die nachhaltig die Gegenwartsdramatik vitalisierte, nicht auf die Reputation des Deutschen Theaters zurückwirken konnte. Vielmehr scheint es so, als habe der Erfolg der Baracke die kreative Lähmung des Haupthauses in der Öffentlichkeit noch deutlicher zu Tage treten lassen. Ursächlich dafür, dass der Zusammenhang von Baracke und Deutschem Theater kaum wahrgenommen wurde, ist Ostermeiers (Selbst-)Positionierung als Häretiker, die auch von den Feuilletons aufgenommen und perpetuiert wurde. Dadurch konnten das ästhetische Programm und die Reputation der Spielstätte mit Thomas Ostermeier an die Berliner Schaubühne migrieren.

Im Sommer 2001 übernahm der 1940 in Solingen geborene Bernd Wilms, der zuvor sieben Jahre das Gorki-Theater geleitet hatte, die Leitung des Deutschen Theaters, und seine Intendanz stand sowohl im Zeichen der Affirmation des Resilienz-Imperativs als auch von wiederaufflammenden Ost-West-Kämpfen. Wilms' Intendanz ist in organisatorischer wie ästhetischer Hinsicht ein Neuanfang, der schon am Eröffnungswochenende in Michael Talheimers *Emilia*

Galotti seine künstlerische Entsprechung findet. Talheimers beim Publikum und der Kritik erfolgreiches konzeptionelles Regietheater der Reduktion ist stilbildend für die Intendanz von Wilms: Inhaltlich tilgt die *Emilia Galotti*-Inszenierung alle Bezüge zu einer sozialistischen Lektüre des Stücks und gibt durch die materielle Reduktion auf der Bühne Wilms ›Austeritätspolitik‹ – das Haus produzierte mit einem um siebzig Mitarbeiter reduzierten Team doppelt so viele Produktionen – ein populäres Bild.

2. Die Hausarchive in der Krise zwischen allgemeiner Strukturkrise der Theater und dem beschleunigten Strukturwandel des kulturellen Gedächtnisses

Die Theaterarchive, die an einzelne Theaterhäuser angekoppelt sind, geraten derzeit aus verschiedenen Richtungen unter Druck: Zum einen unterminiert die generelle Struktur- und Finanzkrise der öffentlichen Theater die Legitimität und die Finanzierung der noch bestehenden Hausarchive – so wurden etwa die Hausarchive am Berliner Ensemble und der Volksbühne abgewickelt und die Bestände an die Akademie der Künste überführt. Zum anderen ergibt sich eine Reihe von Problemen aus dem, was mit Aleida Assmann als ein beschleunigter Strukturwandel des kulturellen Gedächtnisses beschrieben werden kann. Assmann summiert hierunter die stetig steigende Zahl von potentiell archivierbaren Materialien, den Schwund (analog) fixierter Kommunikation und die Frage nach der Konservierung von digitalen Medien. In ihrem Beitrag *Archive im Wandel der Mediengeschichte* beziffert die Autorin die Probleme wie folgt:

> Die Menge des Archivguts ist in jüngster Vergangenheit rapide angewachsen. Dazu einige Zahlen: Ein französischer Archivar hat ausgerechnet, dass zwischen 1950 und 1987 die gleiche Menge an Archivgut entstand, wie zwischen den Jahren 500 und 1950. Ferner sagt man voraus, dass sich die Archivbestände bis 2020 noch einmal verdoppelt haben werden. In Deutschland beträgt das Archivgut drei Millionen laufende Meter. (Das deutsche Bibliotheksgut umfasst im Vergleich dazu 15 Mio.). Von diesen sind bereits 300.000 durch ihren physischen Erhaltungszustand unbenutzbar geworden und weitere 900.000 stark gefährdet. Zu den wichtigsten Sammlungsgegenständen gehören Schriftdokumente (Urkunden, Akten, Briefe usw.) sowie, immer wichtiger werdend: Artefakte der neuen Bild- und Ton-Medien, die ganz neue Konservierungsanstrengungen erfordern. Während im Telefon-, Handy- und Email-Zeitalter insgesamt wohl deutlich weniger materielle Spuren der Alltagskommunikation anfallen als unter den Voraussetzungen

> alternativenloser Schriftlichkeit, stellen vor allem die Produkte der neuen Analog-Medien (Zelluloidfilm, Ton- und Videobänder) ganz neue Herausforderungen an die Archive, die sowohl durch materiale Konservierung als auch durch digitale Informationssicherung gelöst werden müssen.[20]

Auch Karl Sand thematisiert diese Probleme im Interview: So betont er, dass der stetig steigende produktive Output an den Theatern dazu führe, dass immer mehr Material entstehe, das archiviert werden sollte, wobei gleichzeitig wichtige Dokumente, besonders aus dem dramaturgischen Bereich, nicht mehr verfügbar sind, weil Gespräche nur noch informell per Handy oder E-Mail geführt werden. Dazu kommt noch das Problem der Konservierung von Datenträgern. Hier bringt Sand im Gespräch das Beispiel der DAT-Kassetten, die das Problem haben, dass ihre Magnetbänder zusehends verfallen und dass keine Abspielgeräte mehr produziert werden. Am Deutschen Theater nutzte man die pandemiebedingte Unterbrechung des Spielbetriebs zur Digitalisierung der DAT-Kassetten und konvertierte auch das Videomaterial in neue Formate, damit Streaming-Angebote möglich werden.

Diese Beispiele zeigen, dass Archive heute – wie auch Patrick Primavesi schreibt – insbesondere »die Transformation von Medien in rasch wechselnde, durch technische Entwicklungen (und deren Markterfolge) vorgegebene Codierungsformate zu gewährleisten haben«.[21] Die »Fähigkeit zur unablässigen Selbsttransformation«[22] wird damit zum zentralen Kriterium für die Resilienz eines Archivs. Das bedeutet aber auch, dass die Archive »schon zur bloßen Aufbewahrung und Erhaltung ihrer Sammlungen einen weitaus größeren Aufwand betreiben müssen als bei Dokumenten auf Papier«[23] und dass »[d]igitale Archive […] nicht mehr Orte des Sammelns und Anhäufens, sondern der Rekodierung, Durchkreuzung, Streichung, des semantischen, metatheoretischen Umbaus« sind.[24] Die Theaterarchive befinden sich also in der paradoxen Situation, dass sie mit stark schwindender personeller Ausstattung einen immer größeren *workload* und vielfältige neue (technische) Aufgaben zu bewältigen haben.

20 Aleida Assmann, Archive im Wandel der Mediengeschichte, in: Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten, hg. von Knut Ebeling und Stephan Günzel, Berlin 2009, S. 165–175, hier S. 173 f.

21 Primavesi, Theaterwissenschaftliche Forschung und die Methoden des Archivs, S. 106.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 104.

24 Hans Ulrich Reck, Metamorphosen der Archive/Probleme digitaler Erinnerung, in: Metamorphosen. Gedächtnismedien im Computerzeitalter, hg. von Götz-Lothar Darsow in Zusammenarbeit mit dem Sprengel-Museum Hannover, Stuttgart 2000, S. 195–237, hier S. 222.

Das zweite große Problem, mit dem sich die Archive konfrontiert sehen, ist die Demokratisierung des Zugangs zu den Digitalisaten. Karl Sand betont hierzu in unserem Gespräch, dass zwar verstärkt sowohl von der Kulturpolitik als auch von Wissenschaft und Forschung der Wunsch an die Theater herangetragen wird, Aufführungen in Online-Mediatheken frei verfügbar zu machen, dass dabei aber in der Regel die umfangreichen Urheberrechtsfragen von audiovisuellen Medien ausgeblendet werden. Erschwerend kommt hinzu, dass, um die Fördergelder für Digitalisierungsprojekte zu erlangen, die Theater die Rechtefragen für die Mitschnitte bereits geklärt haben müssen; was wiederum im laufenden Theaterbetrieb kaum zu leisten ist. So sind bei einem Theatermitschnitt neben den Persönlichkeitsrechten der gefilmten Schauspieler/innen immer auch die Rechte von Autor/innen und Regisseur/innen tangiert: Alle Beteiligten müssen kontaktiert und um ihr Einverständnis gebeten werden. Im Todesfall geht das Recht am eigenen Bild noch für zehn Jahre an die Angehörigen über, und das Urheberrecht erlischt sogar erst nach siebzig Jahren *post mortem auctoris*.[25] Die nur sehr langsam voranschreitende Digitalisierung der Theaterarchive hat den (unintendierten) Nebeneffekt, dass

> große im Internet präsente Konzerne wie Google oder Youtube mit ihren Suchmaschinen immer mehr Inhalte des kulturellen Gedächtnisses nur in zufälligen Ausschnitten von schlechter Qualität und ohne hinlängliche Kennzeichnung oder gar Kontextualisierung anbieten, gleichzeitig aber mit begleitender Produktwerbung und durch eine umfassende Datenspeicherung jeden einzelnen Suchvorgang bereits kommerziell verwerten.[26]

Für die Verbesserung der Lage der Theaterarchive in der Hauptstadt engagiert sich kulturpolitisch seit 2011 der Runde Tisch der Berliner Theaterarchive; ein informeller Verbund aller Berliner Institutionen mit Theatersammlungen.[27] Neben Workshops und Diskussionspapieren lancierte die ans Internationale

25 Vgl. Eric W. Steinhauer, Wissen ohne Zukunft? Der Rechtsrahmen der digitalen Langzeitarchive von Netzpublikationen, in: Was bleibt? Nachhaltigkeit der Kultur in der digitalen Welt, hg. von Paul Kimpel und Jürgen Keiper, Berlin 2013, S. 61–80.

26 Primavesi, Theaterwissenschaftliche Forschung und die Methoden des Archivs, S. 105.

27 »Von Anfang an dabei waren das Maxim Gorki Theater, das Deutsche Theater, die Theatersammlung der Stiftung Stadtmuseum Berlin, die Deutsche Oper Berlin, das Deutsche Zentrum des Internationalen Theaterinstituts mit dem Mime Centrum Berlin, die theaterhistorischen Sammlungen und das Medienlabor des Instituts für Theaterwissenschaft der Freien Universität zu Berlin, das Kinder- und Jungendtheaterzentrum der Bundesrepublik Deutschland mit seiner Berliner Dependance, das Landesarchiv Berlin und das Archiv Darstellende Kunst der Akademie der Künste, Berlin. Weitere Institutionen wie die Komische Oper, die Schaubude, das Theater an der Parkaue, die Universität der Künste, die Technische Universität, die Beuth-Hochschule und viele weitere haben sich seitdem dem internen Gesprächsforum angeschlos-

Theaterinstitut angegliederte Initiative auch eine Umfrage unter den knapp hundert Theatersammlungen und -archiven der Stadt, die die prekäre Situation der Archive eindrücklich abbildet. Die Umfrage zeigte,

> dass rund zwei Drittel der Institutionen keine Arbeitszeit für die Sammlungen aufwenden können und dass an den befragten Spielstätten lediglich 15 % der Bestände elektronisch erfasst sind. In knapp 80 % der Fälle kann ein geregelter Zugang für Interessierte zu den Beständen nicht gewährleistet werden. […] Das archivarische Tagesgeschäft: kontinuierliches Erfassen, Verzeichnen, Pflegen und Digitalisieren der Bestände, liegt mangels finanzieller und personeller Ressourcen an der Mehrzahl der Berliner Theater- und Opernhäuser weitestgehend brach. An Besucherpflege und wissenschaftliche Begleitung von Rechercheprozessen ist hier gar nicht zu denken.[28]

Um diese erinnerungspolitische Sackgasse zu verlassen, ist die Initiative, so Karl Sand, in den engen Kontakt mit der Senatsverwaltung getreten, mit dem Ziel der Gründung einer Stelle, die die Aufgabe hat, die Digitalisierung der Videobestände aller Berliner Theater zentral zu organisieren, aufzubereiten und zugänglich zu machen.

Angesichts dieser vielfältigen Probleme stellt sich die Frage, ob es überhaupt noch Hausarchive geben sollte. Sind diese nicht ein Anachronismus, der nur zu einer weiteren Eskalation von nicht mehr überschaubaren Archivmetern führt? Können all diese Dokumente der Theaterarbeit nicht einfach vergessen werden? Reichen für die Zukunft nicht zentrale Mediatheken, die die wichtigsten Inszenierungen als Mitschnitte abrufbar machen? Aus der Perspektive einer Forschenden können diese Fragen natürlich nur verneint werden. Denn wenn man das Ziel verfolgt, das Theater als diversen und komplexen Arbeitsprozess vor und hinter den Kulissen zu untersuchen, braucht man die Archive vor Ort, in denen sich die Wissensbestände manifestieren, die für die Häuser aus ihren eigenen Arbeitslogiken heraus wichtig sind. Karl Sand beschreibt die idealtypische Aufgabe des Hausarchivs entsprechend so:

> Im günstigsten Fall dokumentieren die erhaltenen und überlieferten Unterlagen annähernd den gesamten Prozess der Entstehung einer Theateraufführung von der Spielzeitplanung und den ersten Vorgesprächen mit der künstlerischen Leitung sowie der ökonomischen Planung, der unmittel-

sen.« Homepage Runder Tisch der Theaterarchive, Über uns, http://theaterarchive.iti-germany.de/index.php?id=198 (3.2.2022).

28 Presseinformation: Theatersammlung und -archive in Berlin: »Besorgniserregende Situation«, Dringlichkeitskatalog notwendiger Maßnahmen in Vorbereitung, 2018, http://theaterarchive.iti-germany.de/fileadmin/Mime_Centrum_Berlin/20180302_PM_Runder_Tisch_Berliner_Theaterarchive.pdf (3.2.2022).

> baren Umsetzung bis hin zum Endprodukt der Inszenierung bzw. der Aufführung sowie deren öffentliche Rezeption.[29]

Das bedeutet also, dass mit dem Verlust der Hausarchive genau diese Wissensbestände verschwinden, die den noch viel zu wenig erforschten Zusammenhang zwischen Ästhetik und Institution beziehungsweise zwischen den künstlerischen Ereignissen und den sie hervorbringenden Produktionsbedingungen historisch rekonstruierbar machen. Als ein anekdotisches Beispiel für einen weiteren organisationsspezifischen Wissensbestand, der vom Hausarchiv des Deutschen Theaters bewahrt wurde und der bei der Überführung in ein größeres Archiv sicher kassiert worden wäre, führt Sand im Gespräch mit mir die Biografie des iranisch-stämmigen Schauspielers Sadegh Shabaviz an. Shabaviz war in den 1950er Jahren aus dem Iran geflohen und dann in den Jahren 1964–1994 als Schauspieler (aus der sogenannten zweiten Reihe) am Deutschen Theater fest engagiert. Shabaviz' Vita steht exemplarisch für die kaum bekannte Geschichte iranischer Immigrant/innen und Künstler/innen in der DDR; die Archivmaterialien zu seiner Person konservieren diese verschüttete Geschichte und machen sie erzählbar.

Das Hausarchiv des Deutschen Theaters gerät momentan nicht nur von außen unter Legitimitätsdruck, sondern auch im Inneren des Hauses treten Konflikte auf: Denn die Bereitschaft der Gewerke Materialien, wie beispielsweise Kostüm- und Bühnenbildentwürfe, regelmäßig abzugeben, schwindet, so Sand im Interview; was durchaus auch als ein Effekt des gestiegenen Produktionsdrucks betrachtet werden kann. Umso wichtiger, so Sand weiter, sei es, dass die Hausarchivar/innen ihre soziale und kommunikative Verankerung in den Häusern nutzen, denn

> der, der von außen draufsieht, hat nicht die Kontaktmöglichkeiten, zu eruieren, welche Materialien tatsächlich vorhanden und von Interesse sind. […] Vor Ort ist man immer besser in der Lage Materialien zu sichern, als wenn das von außen mit Druck oder Abgabepflichten funktioniert.[30]

Die theaterwissenschaftliche Forschung muss angesichts der prekären Situation der Hausarchive deutlich machen, dass diese als besondere Einrichtungen des kulturellen Gedächtnisses nicht gänzlich zum Anachronismus werden dürfen. Und es bleibt zu hoffen, dass sich zumindest einige herausragende Hausarchive als resilient erweisen werden, indem ihnen die digitale (Selbst-)Transformation gelingen wird.

29 Sand, Spuren des Unwiederholbaren, S. 321.
30 Interview mit Karl Sand vom 29. Oktober 2021.

DISKUSSION

GASTHERAUSGEBER: DAVID D. KIM

WER HAT ANGST VOR AKTIVISMUS?

DAVID D. KIM

EINLEITUNG DES GASTHERAUSGEBERS
WAS HEISST UND ZU WELCHEM ENDE PRAKTIZIERT MAN LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN AKTIVISMUS?

Wohl kaum ein anderer Roman der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur hat ein doppeldeutigeres Bild der vielfach verzwickten Relation zwischen Kritik und Aktivismus gezeichnet als Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* (2015). Das vor dem Hintergrund der in Afrika und im Nahen Osten andauernden Massenvertreibungen geschriebene Buch erzählt die Geschichte von Richard, einem emeritierten Professor der klassischen Philologie an der renommierten Humboldt-Universität zu Berlin. Nachdem er zufällig durch einen Bericht in den Abendnachrichten auf die Notlage einer Gruppe von Asylsuchenden auf dem Berliner Alexanderplatz aufmerksam gemacht wird, beschließt er, ihre klägliche Situation genauer zu verstehen. Er interviewt sie einzeln und mehrfach für eine Recherche. Zugleich bezieht er sich auf seine früheren literaturwissenschaftlichen Studien, um die kulturelle Fremdheit jener jungen Geflüchteten zu überbrücken. In seinen Notizen gibt er ihnen vertraute Namen aus der griechischen und deutschen Mythologie, da ihre wirklichen Namen für ihn schwer zu merken sind. Bald engagiert sich Richard auch im alltäglichen Leben seiner Gesprächspartner*innen. Er versorgt sie mit Essen und Kleidung, unterstützt sie finanziell sowie beim amtlichen Asylverfahren, bei der Suche nach Deutschkursen oder einer Unterkunft. Am Ende der Geschichte bedient er sich kaum mehr seines literaturwissenschaftlichen Werkzeugkastens und scheint vielmehr ein Aktivist geworden zu sein. Der Grund dafür ist klar: Nachdem die Leser*innen Richards politische Bekehrung über Hunderte Seiten lang mühsam miterlebt haben, sollen auch sie ihm nacheifern anstatt in der literarischen Imagination gefangen zu bleiben.[1] Um die Leser*innen zur Ak-

1 Vgl. Alexandra Ludewig, Jenny Erpenbecks Roman *Gehen, Ging, Gegangen* (2015). Eine zeitlose Odyssee und zeitspezifische unerhörte Begebenheit, in: Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hg. von Thomas Hardtke, Johannes Kleine und Charlton Payne, Paderborn 2017, S. 269–285; Sophie Salvo, The Ambivalent Didacticism of Jenny Erpenbeck's *Gehen, Ging, Gegangen*, in: The Germanic Review 94 (2019), S. 345–362; Monika Shafi, Nobody Loves a Refugee: The Lessons of Jenny Erpenbeck's Novel *Gehen, ging, gegangen*, in: Gegenwartsliteratur 16 (2017), S. 185–208; Brangwen

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-019 | CC BY-NC-SA 4.0

tion zu motivieren, ist dem Roman am Schluss ein Bankkonto angefügt, damit sie Geflüchtete im Kirchenkreis Berlin Stadtmitte mit Spenden unterstützen.

Mit dieser vorangehenden Fallstudie möchte ich eine internationale und möglichst umfangreiche Diskussion eröffnen, in der der emotional spannungsvolle Zusammenhang von Universität, Literaturwissenschaft und Lehre einerseits und Zivilgesellschaft, wissenschaftlicher Tätigkeit und politischem Aktivismus andererseits nicht erneut gegeneinander modelliert, sondern aus verschiedenen Perspektiven in Bezug auf spezifische soziale Probleme der globalisierten Welt selbstreflexiv diskutiert wird. Was bedeutet es, wenn Literaturwissenschaftler*innen zwischen Interpretation und Aktivismus hin- und herpendeln, jenseits binärer Opposition und offensichtlicher Trennung? Sollten wir lieber die Seminarräume und unsere Schreibtische verlassen oder wie Richard im Ruhestand sein, bevor wir uns aktiv für Klimaschutz, Tierrechte, LGBTIQ+-Rechte, Frauenrechte und Rechte von Menschen mit Behinderungen oder gegen Welthunger, Antisemitismus, Misshandlung von Geflüchteten und kriegerische Auseinandersetzung einsetzen? Welches fruchtbare, wissenschaftlich akzentuierte Zusammenwirken gibt es zwischen Literaturwissenschaftler*innen und *community partners*, die mit gezielten Maßnahmen auf unterschiedlichen Ebenen der Öffentlichkeit solidarisch und offen kooperieren? Hat die Analyse von literarischen Texten überhaupt noch das Potenzial, für die soziale Welt wichtige, konsensbildende Prozesse demokratisch in Gang zu setzen, oder nehmen Leser*innen heutzutage politisch-moralische Erwägungen nicht mehr als bedeutsame Herausforderungen der universitären Literaturwissenschaft wahr? Was ist die Aufgabe der Universitäten, Literaturwissenschaftler*innen, Archive, Museen oder Verlage in der heutigen Zivilgesellschaft?

Es geht mir hier weder um eine neue Auslegung des zeitgemäßen Romans von Erpenbeck noch um eine begriffsgeschichtliche Untersuchung des Engagements in der deutschsprachigen Literaturgeschichte,[2] sondern um eine Verdeut-

Stone, Trauma, Postmemory, and Empathy: The Migrant Crisis and the German Past in Jenny Erpenbeck's *Gehen, ging, gegangen*, in: Humanities 6 (2017), H. 88, S. 57–68; James Wood, A Novelist's Powerful Response to the Refugee Crisis, 2017, https://www.newyorker.com/magazine/2017/09/25/a-novelists-powerful-response-to-the-refugee-crisis (3.2.2022).

2 Im deutschsprachigen Kontext werden theoretische Debatten über die komplexe Beziehung zwischen Politik und Literatur häufig mit vergleichenden Studien über Sartre und Adorno eingeführt. Siehe Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur, hg. von Jürgen Brokoff, Ursula Geitner und Kerstin Stüssel, Göttingen 2016; Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen, hg. von Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann und Thorsten Unger, Würzburg 2002; Engagierte Literatur in Wendezeiten, hg. von Willi Huntemann u. a., Würzburg 2003; Peter Uwe Hohendahl, The Specter of Power: Literature and the Political Revisited, in: New Literary History 45 (2014), H. 4,

lichung der Möglichkeiten, Herausforderungen und Tendenzen im gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Aktivismus. Mit den nachfolgend versammelten Beiträgen von Caroline Jessen, Simon Richter, Azadeh Sharifi, Urvashi Butalia, Brigetta M. Abel, Maureen O. Gallagher und Amy Young soll diese Einleitung ein international profiliertes, dynamisches Spannungsfeld darstellen, in welchem literaturwissenschaftliche Praxen und gemeinschaftsbasierte, auf soziale Gleichheit ausgerichtete Arbeitsgruppen, Organisationen oder Projekte wechselseitig aufklären und gemeinsam agieren. Das Diskussionsforum als Ganzes beabsichtigt neue transatlantische und transpazifische Impulse für epistemologische und praxeologische Überlegungen zum literaturwissenschaftlichen Engagement zu geben. Kurzum: Die Essays vermitteln richtungweisende, differenzierte und selbstreflexive Einsichten in die Bedeutsamkeit und Vielfalt literaturwissenschaftlicher, archivarischer, fremdsprachendidaktischer und verlegerischer Arbeiten in gegenwärtigen aktivistischen Interventionen.

Für Leser*innen des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft* wird die Frage, die als Titel meiner Einleitung dient, eine berühmte Antrittsvorlesung am Vorabend der Französischen Revolution in Erinnerung gerufen haben. Obwohl sich wissenschaftliche Praxen und universitäre Grundlagen seit Schillers Berufung als Professor der Geschichte an der Universität Jena radikal verändert haben, gibt uns seine »marktschreierische Gegenüberstellung des ›Brodgelehrten‹ und des ›philosophischen Geistes‹« nach wie vor einiges zu denken.[3] Von manchen Literaturwissenschaftler*innen wird jegliche Form von literaturwissenschaftlichem Aktivismus nicht nur deswegen abgelehnt, weil sie droht, ihre vermeintlich wertfreien, objektiv wissenschaftlichen Erkenntnisse mit ideologisch verzerrten Urteilen zu korrumpieren, sondern auch weil eine kritische Überprüfung fachwissenschaftlicher Forschungen aufgrund außeruniversitärer Wissensformen ihr soziales Privileg, wenn nicht »ihr ganzes Daseyn«, in Frage stellt.[4] Im Gegensatz dazu sollten Partner*innenschaften zwischen Forscher*innen und öffentlichkeitswirksamen *community partners* nicht in parteilicher Absicht, sondern grundlegend für eine partizipatorische und kosmopolitische Demokratie zustande kommen.[5]

S. 615–639. Aus historischer Sicht ist diese Kontextualisierung einleuchtend. Dennoch sollte das Engagementkonzept im Hinblick auf den globalhistorischen Entwicklungsgang über literaturwissenschaftliche und eurozentrische Kritiken hinaus neu definiert werden.

3 Heinz Dieter Kittsteiner, Was heißt und zu welchem Ende studiert man Kulturgeschichte?, in: Geschichte und Gesellschaft 23 (1997), H. 1, S. 5–27, hier S. 7.

4 Friedrich Schiller, Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?, Jena 1789, S. 5 f.

5 Vgl. David D. Kim, German Studies and Cosmopolitanism, in: The German Quarterly 94 (2021), H. 4, S. 427–443, hier S. 439; The Cambridge Handbook of Service

Zugleich möchte ich klarstellen, dass die Frustration, die Hoffnung, die Widerstandsfähigkeit, die Wissensfreiheit, die Freude und auch die existentielle Angst, die künstlerisch-wissenschaftlich-aktivistische Zusammenarbeiten neuerdings motivieren, sich Schillers Hochmut und teleologischer Entwicklungsnarrative der Menschheit dezidiert widersetzen. Sie weisen darauf, dass seine kolonial-rassistische Universalgeschichtsschreibung über nichteuropäische »Wilde[]« mit »thierischen Tönen« noch heute ihren Widerklang in der Rechtfertigung von für Mensch und Natur katastrophalen Entwicklungsprojekten, Militärstrategien, Einwanderungsgesetzen und Zivilisationsgedanken findet.[6] Asylsuchende und Geflüchtete, Frauen und mit Behinderung lebende Menschen, aber auch ethnische und religiöse Minderheiten leiden besonders unter postkolonialen Ungleichheitsverhältnissen und neoliberalen Wirtschaftsordnungen, deren historische Ursprünge im imperialistischen Herrschaftssystem des 18. und 19. Jahrhunderts zu verorten sind.[7] Unterschiedliche Ausformungen von rassistischer Herrschaft, wirtschaftlicher Ungleichheit und ökologischer Ausbeutung treten weltweit auf, aber die wissenschaftliche Herausforderung besteht darin, sie nicht in abgetrennten Zusammenhängen, sondern als dauerhaft miteinander in Beziehung stehende, psychologisch tief verwurzelte Relationen zu untersuchen.[8] Universitäten, Museen, Bibliotheken, Archive und Verlage, die auf akademischer Freiheit und sozialer Gleichheit fundierte Bildungsstätten sind, tragen ausschlaggebend dazu bei, dass in öffentlich deliberativen Diskursen diese Probleme durch wissenschaftlich recherchierte, nachhaltige oder unbestimmbare[9] Ergebnisse beleuchtet werden. Sie hinterfragen überstürzte politische Entscheidungen, ›*alternative facts*‹ oder ideologische Begründungen von Urteilen.

So engagieren sich deutsche Universitäten und außeruniversitäre Forschungsorganisationen mit Förderungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft als weltoffene Institutionen, an denen deutsche Staatsbürger*innen, geflüchtete Personen und andere ausländische Forscher*innen und Studierende gemeinsam arbeiten und im Bewusstsein ihrer Verpflichtung gegenüber Mitmenschen und

Learning and Community Engagement, hg. von Corey Dolgon, Tania D. Mitchell und Timothy K. Eatman, Cambridge 2017.

6 The Cambridge Handbook of Service Learning and Community Engagement, S. 12.

7 Vgl. Duncan Bell, Reordering the World. Essays on Liberalism and Empire, Princeton 2016; Uday Singh Mehta, Liberalism and Empire. A Study in Nineteenth-Century British Liberal Thought, Chicago 1999; Jennifer Pitts, A Turn to Empire. The Rise of Imperial Liberalism in Britain and France, Princeton 2006.

8 Vgl. Ann Laura Stoler, Duress. Imperial Durabilities in Our Times, Durham 2016.

9 Vgl. Russ Castronovo, What Are the Politics of Critique? The Function of Criticism at a Different Time, in: Critique and Postcritique, hg. von Elizabeth S. Anker und Rita Felski, Durham 2017, S. 230–251, hier S. 247.

der Umwelt an wissenschaftlichen Leistungen maßgebend teilnehmen. Dafür ist nicht nur Selbstkritik in Forschung, Lehre und Administration genügend, sondern auch ein Netzwerk von Wissenschaftler*innen und gemeinschaftsgebundenen, zivilgesellschaftlichen Organisationen, die kontinuierlich kosmopolitische Normen und pluralistische Werte verankern und blinde Flecken im Austausch zwischen Wissenschaft und dem öffentlichen Bereich kritisch berücksichtigen. Ähnlich arbeiten US-nordamerikanische und internationale Studierende in meinem Seminar an der University of California, Los Angeles über transatlantische Kulturwissenschaften regelmäßig mit deutschen Forscher*innen, die als *Thomas Mann Fellows* bedeutende »Gegenwarts- und Zukunftsthemen auf beiden Seiten des Atlantiks, auch mit Blick auf den Pazifik,« recherchieren.[10] Ihre enge Zusammenarbeit ermöglicht es, transatlantische Perspektiven aufgrund wissenschaftlicher Forschungen kulturspezifisch, gemeinschaftsorientiert und vielsprachig miteinander auszutauschen und gemeinsam mit unterschiedlich kommunikativen Mitteln eine größere, kosmopolitische Öffentlichkeit zu aktivieren.

Dieser großen Herausausforderung stellen sich auch die hier nachfolgenden Essays selbstbewusst, verantwortungsvoll und auf persönlicher Erfahrung basierend. Da der literaturwissenschaftliche Aktivismus viele theoretische Ansatzpunkte, politische Facetten, praxeologische Züge und mannigfaltige Partnerschaften aufweist, beschäftigen sich diese Beiträge mit verschiedenen Themen in unterschiedlichen Arbeitsbereichen wie Provenienzermittlung von Erwerbungen nach 1945 (Caroline Jessen), Klimawandel (Simon Richter), postkolonialem Rassismus in der Theaterwissenschaft (Azadeh Sharifi), feministischen Publikationen in Indien (Urvashi Butalia) und Diskriminierung von Menschen mit Behinderungen im interkulturellen Deutschunterricht (Brigetta M. Abel, Maureen O. Gallagher und Amy Young). Dennoch wird in allen Überlegungen klar, wie grundlegende gesellschaftliche Themen – »specific, real-world problems«[11] – literarische und literaturwissenschaftliche Kompetenzen erfordern und auf konstruktive Zusammenarbeit zwischen Forscher*innen und politisch engagierten Gruppen angewiesen sind. Anstatt diese Möglichkeiten erschöpfend zu behandeln, soll das Diskussionsforum in einem internationalen Kontext unterschiedliche Modelle von selbstreflexivem literaturwissenschaftlichem Aktivismus anbieten.[12]

10 Residenzprogramm, https://www.vatmh.org/de/residenzprogramm.html (3.3.2022).

11 Margaret A. Post u.a., Introducing Next-Generation Engagement, in: Publicly Engaged Scholars. Next-Generation Engagement and the Future of Higher Education, hg. von ders. u.a., Sterling 2016, S. 1–11, hier S. 5.

12 Formulierungsvorschläge Dîlan Canan Çakirs sind der Prägnanz dieser Einleitung zugutegekommen.

CAROLINE JESSEN

PROVENIENZFORSCHUNG ALS AKTIVISTISCHES ERKENNTNISINTERESSE

Unter dem Titel *Gibt es noch eine Annäherung an Friedrich Schiller?* sprach George Steiner 2005 im Deutschen Literaturarchiv (DLA) im Rahmen der Feierlichkeiten zu Schillers Geburtstag darüber, was den Zugang zum Klassiker in der Gegenwart verstelle. Es ging um die NS-Rezeption, um Schillers Sprache, Rhetorik und Ideale, die angesichts des Holocaust nicht mehr griffen. »Für uns Heutige«, sagte Steiner, sei »die stolze Unschuld« von Schillers »Anschauungen nicht mehr überzeugend.«[1] Die Vorbehalte des jüdischen Literaturwissenschaftlers standen neben auswendig gelernten Schiller-Gedichten und Zitaten seines Vaters. »Und jetzt?«, fragte Steiner weiter. In der Gegenwart sei »die Amnesie, das Vergessen planmäßig geworden.« Das bezog sich vordergründig auf das Auswendiglernen. Steiner setzte gegen die Abwendung von Schiller nicht nur die Anschlussfähigkeit der Idee des Gedichts als »Happening«,[2] sondern auch eine Annäherung an die Texte im Wissen um frühere Inanspruchnahmen, Geschichte, Verstrickung in Gewalt. Die Rede endete so:

> 1938, als die Nazis Wien übernahmen, meldete sich der 72 Jahre alte Sammler Max Berger beim Amt für jüdische Auswanderung. Er brachte als Lösegeld einen wertvollen Schiller-Brief. Man nahm den Brief, und danach erschlug man den alten Herrn. Die ontologischen und formalen Verstrickungen in diesem Begebnis bin ich nicht imstande zu durchdenken. Ich weiß nur, dass das Große immer gefährlich ist, dass es uns immer prüft. Aber was wäre das Fortleben des menschlichen Geistes ohne solche Gefahr?[3]

Die erzählte »Begebenheit« trug angesichts der Forschung zur systematischen Enteignung und Zerstörung jüdischer Sammlungen als Teil des Genozids die

1 George Steiner, Um die Muse aufzumuntern, in: Die Zeit, 28.4.2005, https://www.zeit.de/2005/18/Schiller_200/komplettansicht (28.8.2022).

2 Ebd.: »[E]s […] sind die öffentlichen Vorlesungen der Dichter und musizierende Dichter, die Schiller seine Chance geben sollten. Weil auch für ihn ein Gedicht, im tiefsten Sinn, ein Happening war.«

3 Ebd. Die Rede ist auch im Portal *Dichterlesen.net* als Audiodatei zugänglich: https://www.dichterlesen.net/veranstaltungen/veranstaltung/detail/gibt-es-noch-eine-annaeherung-an-friedrich-schiller-2225/ (28.8.2022). Lorenz Wesemann verdanke ich diesen Fund.

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-020

Frage in sich, welche Wege andere Schiller-Autografen zurückgelegt hatten, bevor sie ins Archiv gelangten.[4] Doch das anti-festliche, aktivistische Moment der Festrede im Archiv verpuffte.

Aktivismus ist auf kollektive Anstrengungen angewiesen. Zwar verpflichteten sich Sammlungseinrichtungen 1999 im Zuge der Washingtoner Erklärung,[5] zwischen 1933 und 1945 erfolgte Erwerbungen zu prüfen, aber unzählige Erwerbungen nach 1945 sind noch immer unbefragt, obgleich das Wissen um die weite Zirkulation von Raubgut im Handel seit 1945 unstrittig ist. Die Wege der meisten Schiller-Autografen, um beim Beispiel zu bleiben, sind noch unbekannt, eine umfassende Provenienzermittlung überfordert viele Einrichtungen. Wichtig wäre in dieser Situation, Bestandsakten und Zugangsbücher so weit wie möglich zugänglich zu machen, Forscher*innen Ansatzpunkte für eigene Recherchen zu geben und in den Katalogen deutlich auf die eigenen gravierenden Wissenslücken hinzuweisen. Die Spielräume von Archivar*innen für Abweichungen von den Vorgaben der Institution und den Strukturen der Kataloge sind überschaubar. Provenienz zählt noch nicht zu dem, was als notwendiges ›rationales Wissen‹ der archivbasierten Beschäftigung mit (deutscher) Literatur, auch im Sinne der Quellenkritik, gilt. Kataloge zeigen Besitzverhältnisse als gegebene: strahlende Gegenwart des einen ›wahren‹ Wortes.[6] Frühere Sammlungszusammenhänge (als Fährten zu Deutungen, Gewalt und ungeklärten Eigentumsverhältnissen) bleiben meist unsichtbar, sofern es nicht um Provenienz als ›Pedigree‹ geht.[7] Eine Veränderung hängt davon ab, ob wir in diesen Strukturen

4 Der Schiller-Autograf im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek wurde 2004 zur Restitution empfohlen. Vgl. Murray Hall und Christina Köstner-Pemsel, »… allerlei für die Nationalbibliothek zu ergattern …«. Eine österreichische Institution in der NS-Zeit, Wien 2006, S. 187.

5 Vgl. Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien – BKM (Hg.), Handreichung zur Umsetzung der »Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz« vom Dezember 1999. Neufassung 2019, https://www.kulturgutverluste.de/Content/08_Downloads/DE/Grundlagen/Handreichung/Handreichung.pdf?__blob=publicationFile (28.8.2022). Für den Umgang mit Kulturgut aus kolonialen Kontexten gibt es noch keine entsprechende internationale Übereinkunft. Vgl. zu den aktuellen Ansätzen: Kulturstiftung der Länder, Kontaktstelle für Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten in Deutschland, https://www.cp3c.de/index.html (28.8.2022).

6 Vgl. Donna Haraway, Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, in: Feminist Studies 14 (1988), H. 3, S. 575–599, hier S. 590.

7 Die Anna Amalia Bibliothek der Klassik Stiftung Weimar informiert hingegen, als eine von wenigen Bibliotheken, systematisch in ihrem OPAC über Überlieferungswege und Vorbesitzer*innen.

auf die Idee kommen, nach der Herkunft unserer Quellen zu fragen und der Antwort Relevanz zuzusprechen. Die Wissbegier der Forschung hat hier Konsequenzen für Sammlungseinrichtungen und den Handel; sie impliziert eine Literaturwissenschaft, die sich als Teil gegenwärtiger gesellschaftlicher Prozesse begreift.[8] Doch bislang affiziert die erinnerungspolitisch und juristisch begründete Provenienzermittlung in Bibliotheken und Archiven die literaturwissenschaftliche Arbeit vor allem dann, wenn Sammlungsobjekte restituiert werden und nicht mehr zugänglich sind: eine triste Beziehung.

Anders sieht es in anderen Fächern und ihren Institutionen aus. Debatten um die Restitution von NS-Raubgut und Kulturgut aus kolonialen Sammlungszusammenhängen sind Thema einer Diskussion, an der sich vor allem (Kunst-) Historiker*innen, Archivar*innen, Museolog*innen, Ethnolog*innen, Rechtsprechung, Journalist*innen, Politiker*innen, Aktivist*innen und eine breitere Öffentlichkeit beteiligen. Das aktivistische Moment von Wissenschaft in ihrer Suche nach wahrhaften Beschreibungen der Wirklichkeit zeigte sich in dem Kontext auch als Verweigerung. So war der Rücktritt der Kunsthistorikerin Bénédicte Savoy aus der Expertenkommission des Humboldtforums 2017 eine Absage an ein mit öffentlichen Mitteln finanziertes Projekt, das für globale Strukturen und ein universelles Museum warb, aber seiner partikularen lokalen Verantwortung nicht gerecht wurde. Das Humboldt-Forum sei »wie Tschernobyl«; die Sammeltätigkeit der beteiligten Institutionen werde unter Verschluss gehalten »wie Atommüll« statt sie für die neuen Zugänge einer jungen Forschung zu öffnen und daraus kluge Arbeiten zu entwickeln. Man sitze »in grauen Gremien wie in den Achtzigerjahren.«[9]

Savoy hat in transnationalen und transdisziplinären Zusammenhängen Wissenschaft und Aktivismus verbunden. Dies wurde ebenso kritisiert wie die Betonung, sie sei nicht Aktivistin, lobend hervorgehoben wurde.[10] Das Entweder-

8 Saidiya Hartmann hat die Möglichkeiten dieser Forschung aufgezeigt: Saidiya Hartmann, Venus in Two Acts, in: Small Axe 26 (2008), H. 2, S. 1–14 (Yasemin Dinçer hat den Essay übersetzt für: Saidiya Hartman, Diese bittere Erde (ist womöglich nicht, was sie scheint), Berlin 2022); On working with archives. Saidiya Hartman im Interview mit Thora Siemsen, in: The Creative Independent, 3.2.2021, https://thecreativeindependent.com/people/saidiya-hartman-on-working-with-archives/ (28.8.2022).

9 Bénédicte Savoy über das Humboldt-Forum: »Das Humboldt-Forum ist wie Tschernobyl«, Interview von Jörg Häntzschel, in: Süddeutsche Zeitung, 20.7.2017, https://www.sueddeutsche.de/kultur/benedicte-savoy-ueber-das-humboldt-forum-das-humboldt-forum-ist-wie-tschernobyl-1.3596423?reduced=true (28.8.2022).

10 Vgl. Réné Aguigah, Im gelehrsamen Kampf für die Restitution [Rez. zu: Bénédicte Savoy, Museen. Eine Kindheitserinnerung und die Folgen], in: Deutschlandfunk, 27.5.2019, https://www.deutschlandfunkkultur.de/benedicte-savoy-museen-eine-kindheitserinnerung-und-die-100.html (28.8.2022). Vgl. dagegen: Wissenschaft

Oder solcher Vorstellungen ist unproduktiv, auch wenn die meisten Formen von Aktivismus jenseits wissenschaftlicher Kommunikationskanäle stattfinden. Aktivismus bezieht Argumente aus einer Forschung, die ihr Wissen auch jenseits der Lizenz-Universen anschlussfähig macht. Der Ansatzpunkt ist erkenntnistheoretisch: Provenienz als Kategorie, die es ermöglicht, die Verbindungen zwischen *materieller*, *sinnlicher* und *intellektueller* Aneignung von Kunstwerken zu erforschen.[11] Dies erfordert, Eigentumsverhältnisse nicht mehr losgelöst zu betrachten; politisch, juristisch und ethisch geht es um gemeinsam ausgehandelte Lösungen für eine Restitution von umstrittenen Objekten,[12] andere Museen, eine »neue Beziehungsökonomie«,[13] wissenschaftlich um neue Zugänge zum Gegenstand.

Forschung bringt sich so mit begründeter »Parteilichkeit«[14] in ein Gespräch ein. Damit verbunden ist – um zurück auf die deutschen Literaturarchive und ihre Nutzer*innen zu kommen – die Frage, wie ernst wir die eigene Sache nehmen. Wie sinnvoll ist es, über den Humanismus Schillers zu schreiben, ohne danach zu fragen, ob die Handschriften, die diese Frage ermöglichen, rechtmäßig da sind, wo sie aufbewahrt werden und wer sie erforschen darf? Wie verbindet sich die eigene Arbeit im Archiv mit dem, worüber wir schreiben? Donna Haraway schreibt, eine Positionierung im Sinne situierten Wissens impliziere Verantwortung für die eigene wissenschaftliche Praxis, politisch und ethisch fundierte Auseinandersetzungen darüber, was als »rationales Wissen«[15] gelte. In Steiners Rede wird der Geschichte eines gewaltsamen Besitzerwechsels

soll aktivieren! Bénédicte Savoy im Gespräch mit Isabelle Dolezalek und Birgit Nemec, in: wissen – handeln? Der Podcast zur engagierten Wissenschaft, 26.1.2022, https://wissen-handeln.podigee.io/1-neue-episode (28.8.2022).

11 Vgl. Bénédicte Savoy, Die Provenienz der Kultur. Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe. Aus dem Französischen von Philippa Sissis und Hanns Zischler, Berlin 2018, S. 22 f.

12 Wichtig sind bilaterale Aushandlungsprozesse, Untersuchungen zu den Umständen spezifischer Aneignungsprozesse und Translokationen in politischen Unrechtsstrukturen sowie öffentliche Teilhabe im Hinblick darauf, dass wir durch unseren Umgang mit Kulturgut auch »den fundamental relationalen Charakter unserer Identitäten« (Bénédicte Savoy und Felwine Sarr, Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Aus dem Französischen von Daniel Fastner, Berlin 2019, S. 91–93 und S. 140–168, hier S. 168) anerkennen, andere Beziehungsgefüge ermöglichen.

13 Vgl. insb. Savoy und Sarr, Zurückgeben, S. 165–168, hier S. 166.

14 Vgl. Hannah Arendt, Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsteren Zeiten (1959), in: Hannah Arendt. Freundschaft in finsteren Zeiten, hg. von Matthias Bormuth, Berlin 2018, S. 39–88.

15 Haraway, Situated Knowledges, S. 587.

Relevanz für die Auseinandersetzung mit Schiller zugesprochen. Sie weist aber auch auf das Ungeklärte der Verbindung als Forschungsaufgabe hin.

Aber warum prallt die aktivistische Lebendigkeit der Provenienz- und Translokationsforschung bislang an der akademischen Beschäftigung mit deutscher Literatur und an den Wirklichkeitsbeschreibungen der Literaturarchive ab? Eine mögliche Antwort betrifft den ungeklärten Materialbezug der mit Texten befassten Fächer. In den letzten Jahren sind Arbeiten entstanden, an die wir Fragen zur Bedeutung der Überlieferungsprozesse jenseits der Akte des »Nachlassbewusstseins« für die Interpretation von Texten sowie geschmacks- und sozialgeschichtliche Zugänge, aber eben auch (sammlungs-)ethische Überlegungen anschließen können.[16] Im Bereich der Museen und Kolonialarchive verändert sich vieles durch neue Aufmerksamkeiten, ein anderes Forschungsverständnis; auf ähnliche Weise sind durch partizipative Strategien auch neue Zugänge zu den Literaturarchiven möglich.[17] Eine Voraussetzung dafür ist, dass die aus öffentlichen Mitteln finanzierten Einrichtungen ihre Strukturen weiter öffnen, etwas Autorität über ihre Kataloge abgeben und Forscher*innen wiederum eigenes Wissen und eigene Fragen zu den überlieferten Objekten einbringen.[18] Vielleicht ist vor dem Hintergrund der Diskussionen um Kunst aus kolonialen Sammlungszusammenhängen die Gegenwartsrelevanz der offenen Fragen zum Handel mit Autografen zur deutschen Literatur weniger sichtbar. Im Zusammenhang der Dekolonisierung der Archive und Museen konkretisiert sich aber die verbindende Frage, auf welcher Grundlage wir unsere Forschung betreiben, wie ernst wir ihre Materialgrundlage nehmen und wie wir sie gegen die Formen der Amnesie in den Dienst einer Restitution von Wissen[19] stellen, die viele Formen annehmen kann und sich nicht nur in Aufsätzen, sondern zum Beispiel auch in Archivkatalogen niederschlägt.

16 Vgl. insb. Christian Benne und Carlos Spoerhase, Manuskript und Dichterhandschrift, in: Handbuch Literatur & Materielle Kultur, hg. von Susanne Scholz und Ulrike Vedder, Berlin 2018, S. 135–142.

17 Vgl. zusammenfassend Laura Ann Stoler, Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense, Princeton 2009, insb. S. 44–51.

18 Veränderungen, die neue Forschung und Infrastrukturen implizieren, erfordern finanzielle Investitionen. Die Museen zeigen, dass sich mit den gesellschaftlichen und den eigenen Priorisierungen auch die finanziellen Rahmen für eine solche Arbeit verschieben können.

19 Vgl. das Projekt »The Restitution of Knowledge. Artefacts as archives in the (post)-colonial museum« am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik der TU Berlin, https://www.kuk.tu-berlin.de/menue/forschung/einzelne_forschungsprojekte/the_restitution_of_knowledge/ (28.8.2022). Vgl. auch Contested Heritage. Jewish Cultural Property after 1945, hg. von Elisabeth Gallas u. a., Göttingen 2020.

SIMON RICHTER

LITERATURE AS LEVERAGE TEACHING AND RESEARCH AS THE BASIS FOR ACTIVISM IN THE CLIMATE EMERGENCY

A funny thing happened to Frank Schätzing, author of *Der Schwarm* (2004), a dystopic climate thriller about oceans seeking revenge against humanity, as he set out to write his next novel. »Eigentlich wollte ich ein ganz anderes Buch schreiben, einen Thriller. Dann dachte ich: Wir sind in einem Thriller. Sie und ich. Nicht als Leser und Autor. Als Akteure.«[1] The result of Schätzing's arresting insight was a work of non-fiction: *Was, wenn wir einfach die Welt retten? Handeln in der Klimakrise* (2021). Repurposing the conventions of a genre known for gripping its readers, Schätzing found engaging ways to raise awareness about the dimensions and causes of the climate crisis and our inadequate response. He countered Western defeatism, apathy, and blame-placing with bracing critique. »In einer Zeit, in der mehr geht denn je, erzählen wir einander, was nicht geht. Das ist lächerlich.«[2] He gave practical and compelling advice about how to get active at multiple levels. He ended his book with a question and an answer: is it worth fighting for the best possible outcome under uncertain circumstances? »Unbedingt!«[3]

Something like what happened to Schätzing happened to me, too. In the middle of a rewarding career of teaching and researching German literature, culture and film, with a tendency towards topics relating to sex, gender, and the body and a stake in maintaining a reputation in Goethe studies, I was – while teaching Goethe's *Faust* – overcome by a mounting awareness of the climate emergency and the necessity to respond *for the sake of my students*. With each passing year, Act 5, Part II with its account of Faust's grandiose land reclamation project and its collateral damage, the murder of Philemon and Baucis, loomed larger in my interpretation and weighed heavily on my mind. Thanks to Marshall Berman, I recognized Philemon and Baucis as »the first embodiments in

1 Frank Schätzing, Was, wenn wir einfach die Welt retten? Handeln in der Klimakrise, Köln 2021, p. 11.
2 Ibid., p. 332.
3 Ibid.

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-021

literature of a category of people that is going to be very large in modern history: people who are in the way – in the way of history, of progress, of development; people who are classified, and disposed of, as obsolete.«[4] »Goethe's point,« as Berman sums it up, »is that the deepest horrors of Faustian development spring from its most honorable aims and its most authentic achievements.«[5]

Just how large is this category of obsolete people? Our fossil-fueled economies kill Philemon and Baucis with impunity every day, thousands of times over. It is commendable that Berman recognizes their existence and what he calls their tragic-ironic function in the Faustian logic of creative destruction. What bothers me is how narrowly the category is specified. Because of their ancient provenance, there is a tendency to associate them with an obsolete pastoral ethos. Is radical hospitality obsolete? Is living with nature irrelevant? Whether in 1832 when Goethe completed Faust or in 1986 when Berman published his books, the sheer number of indigenous, enslaved, migrant, precarious, vulnerable and frontline communities in the Global South and North defies cavalier technodicies that justify the rash and slow violence of fossil-fueled development. As we expel ourselves and others from the Holocene, that comfortable geological epoch that favored the unfolding of humanity, and enter a period of unprecedented climate instability that strains our natural and human systems beyond capacity, the numbers of dying and displaced will swell. We will need the wisdom and hospitality of Philemon and Baucis more than ever.

Could I carry on as usual? Hardly. What used to be a large and popular lecture course known as *The Devil's Pact in Literature, Music, and Film* transmuted into something entirely different. It is now called *Water Worlds: Cultural Responses to Sea Level Rise and Catastrophic Flooding*. The story of Philemon and Baucis is the only thing that survived the transformation. Mind you, this is not just a matter of installing new textual furniture. Ranging from *Gilgamesh* to Schätzing's *Der Schwarm*, the new course *uses* literature and film to help students in three ways: 1) to become informed about the climate emergency and its social and ecological dimensions; 2) to articulate and work through feelings of horror, anxiety, grief, and anger; and 3) to develop what my colleague Bethany Wiggin calls an »ecotopian toolkit«[6] for surviving in the Anthropocene. Will it surprise you that literature is an important tool in the box? While teaching this course, I have discovered that literature is, in one way or another, almost always about community. Whether things work out well or not

4 Marshall Berman, All that is Solid Melts into Air, New York 1982, p. 67.

5 Ibid., p. 72.

6 Bethany Wiggin, Ecotopian Toolkit, 2022, https://ppeh.sas.upenn.edu/experiments/ecotopian-toolkit (15.2.2022).

often depends on how resilient that community is. The novels and films the course engages with offer compelling evidence that seeking out, belonging to, and cultivating community are effective ways of preparing for the climate change impacts already hitting home. To that end, an explicit course goal that students must embrace to remain enrolled is to become acquainted with dedicated and impassioned people involved in a wide range of community-based climate action. In other words, I am not only an activist, but also an »activationist«. I enable my students to become active.

For many, activism boils down to demonstrations, sit-ins, and other attention-seeking political acts. A small percentage of people participate in these public activities. Any overlap with their profession is probably accidental. I am not saying they are not useful – I have participated in many myself –, but this is not the kind of activism I mean. In fact, I am not sure that activism is the right word. My notion of activism is best expressed with the term ›leverage‹. The climate emergency calls for the kind of action that brings about transformative and systemic change. That seems daunting. To the question »What can I do?« I answer: leverage what you have. In my case, that is my academic position with its emoluments and protections, my reputation and stature in the profession and university, my training in the interpretation and analysis of literature and film, my languages (German, Dutch, a smattering of Indonesian), my contact with students, and my desire to do right by them. That is my leverage and I use it to help students find ways to live meaningfully in the climate emergency. When the purpose lies outside of yourself, it is remarkable what you will dare to accomplish.

Is it random that I as a professor German initiated my university's 1.5 Minute Climate Lecture[7] series? Or that I persuaded the university's provost to allow me to organize Climate Week at the University of Pennsylvania[8] with the express purpose of raising awareness about the climate emergency among students, faculty and staff and providing them with paths to climate action? To the befuddled trustee who is trying to figure out why a professor of German is in that position and making such demands, it may indeed seem random. I see it differently. I am merely using my leverage as a community-engaged educator.

Opening up to the climate emergency has transformed my research. Rising waters have carried me to places I never imagined. Nowadays, my research partners are experts in climate adaptation and water governance, landscape archi-

7 Cf. Anya Tullman, Penn Professors Discuss Global Warming in ›1.5 Minute Climate Lectures‹, The Daily Pennsylvanian, 18.9.2019, https://www.thedp.com/article/2019/09/1-5-minute-climate-lecture-upenn-college-penn (15.2.2022).

8 Cf. Katherine Unger Baillie, Learn, Reflect, and Act during Climate Week, 2021, https://penntoday.upenn.edu/news/learn-reflect-and-act-during-climate-week (15.2.2022).

tects and designers, city planners and urbanists. Our projects aim at increasing community-based, future-oriented climate adaptation through novel participatory processes in the Netherlands, Germany, Belgium, and Indonesia. Nothing and everything prepared me for the role I play. It was not obvious to anyone that a scholar of literature would be an asset. But storytelling, imagination, and cultural awareness are in high demand. Narrative maps onto process; imagination involves the future and seeing ways to do things differently; intercultural understanding underlies and enables interaction. My humanist skill set uniquely equips me for this role in ways my non-academic partners and academic collaborators affirm. I have adapted the stock-in-trade of my discipline – the analysis, interpretation, and critique of narrative – into a method of creative reflection about the cultural process of climate adaptation itself.

My climate-engaged research differs from conventional research in the humanities in three ways: it is collaborative, creative, and solution-based. As such, it is easier to integrate my research with undergraduate teaching and mentoring. Recently, I have embarked on a project with a professor of fine arts who specializes in animation. We have assembled a team of undergraduate researcher-animators. Together, we are creating a series of animated videos[9] to inform water sector professionals, policy makers, and the public about the impact of accelerated sea level rise in the Netherlands and to contribute to the debate about the best adaptive approach. As we write scripts and create storyboards, we consult with Dutch experts to make sure that our message is accurate and on target. Working at the nexus of climate and culture, the students astound me with their ability to translate complex adaptation issues into arresting stories with animated visuals.

For my money, the best articulation of how leverage works comes from novelist Octavia Butler. Her cli-fi adaptation of the parable of the talents[10] teaches that when you leverage all your possibilities and your influence in the service of climate justice, you inevitably create more possibilities, increase your influence, and expand your community. The climate emergency bears down on everyone. It is emotionally grueling to maintain the cognitive dissonance between extreme urgency and academic routine. It is a relief to discover that an activism based on leveraging literature and putting students and future generations first can bring you joy – even in the midst of a thriller with daunting odds and uncertain outcomes. Literature is leverage. Let us use it.

9 Cf. Brandon Baker, ›Poldergeist‹ Videos Make Knowledge of Climate Change Accessible, 2021, https://penntoday.upenn.edu/news/poldergeist-videos-make-knowledge-climate-change-accessible (15.2.2022).

10 Cf. Octavia E. Butler, Parable of the Talents, New York 2019.

AZADEH SHARIFI

WIDERSPRUCH FORMULIEREN UND PERFORMEN – KANON UND KRITIK IM DEUTSCHSPRACHIGEN THEATER

Seit der erstmaligen Anerkennung des Völkermords an den Herero und Nama (1904–1908) durch die Bundesregierung im Juli 2015 hat die Auseinandersetzung mit deutschem Kolonialismus eine andere Qualität erhalten. Diese ist nur durch den jahrzehntelangen (juristischen) Widerstand von Vertreter*innen aus Namibia möglich geworden, unterstützt von Bündnissen von Schwarzen Menschen, *People of Color* und weißen Verbündeten in Deutschland. Es ging einerseits um eine Aufarbeitung deutscher Kolonialgeschichte und andererseits um deren Spuren. Mit Spuren meine ich nicht nur Straßen, die nach Kolonialverbrechern wie Carl Peters benannt sind, sondern auch kanonisierte Kunst, in der koloniales Gedankengut weitergetragen wird.

Um solche Spuren geht es in diesem Beitrag. Hier soll anhand von Heinrich von Kleists *Die Verlobung in St. Domingo* der deutsche Kanon und dessen Kolonialität[1] – also Prozesse und Strukturen, die aus kolonialen Verhältnissen hervorgehen – in Frage gestellt werden. Dem wird ein Widerspruch, eine Überschreibung als Form künstlerischen Eingriffs entgegengesetzt. Necati Öziris *Die Verlobung in St. Domingo – Ein Widerspruch gegen Heinrich von Kleist* ist nicht nur ein aktiver Eingriff in einen kanonischen Text, sondern eröffnet auch die Möglichkeit, kulturpolitische, produktions- und aufführungsbedingte Forderungen zu stellen. Im Zentrum dieses Beitrags steht insbesondere das Schreiben als aktivistisches Handeln sowohl im Theater als auch in der Theaterwissenschaft. Es geht mir darum, die Wissensproduktion im Theater und in der Theaterwissenschaft als Ausübung und Einforderung von Grundrechten für marginalisierte Subjekte zu begründen. Kleists dramatisches Werk ermöglicht in der wissenschaftlichen Analyse und in der Lehre nicht nur die ästhetische Erfahrung, sondern auch die dahinterstehenden Politiken und Strukturen in den Blick zu nehmen.

1 Vgl. Anibal Quijano, Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika, Wien 2016.

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-022

Heinrich von Kleist und die Haitianische Revolution

Die Haitianische Revolution, oder auch ›Schwarze Revolution‹ genannt, dauerte von 1791 bis 1803 und wurde in verschiedenen literarischen oder anderen künstlerischen Werken der Romantik dargestellt.[2] Auch Heinrich von Kleist hat das Ereignis in seiner Novelle *Die Verlobung in St. Domingo*[3] verarbeitet, die bis heute ein Zeugnis deutscher Kolonialphantasien darstellt, aber weiterhin als Schullektüre wie auch im Theater vorzufinden ist. Die Novelle spielt in Port-au-Prince, der Hauptstadt der ehemaligen französischen Kolonie Santo Domingo und dem heutigen Haiti, wo sich der Schweizer Gustav von Ried auf der Flucht befindet und im Haus des ehemaligen versklavten Congo Hoango Unterschlupf findet. Dort wird er von Toni und ihrer Mutter Frau Babekan aufgenommen, die ihn bis zur Rückkehr von Congo Hoango aufhalten sollen. Toni, die von ihrer Mutter dazu getrieben wird, Gustav von Ried zu bezirzen, um ihn später zu töten, wird von Gustav vergewaltigt (in der Novelle nur angedeutet), verliebt sich jedoch in ihn und möchte mit ihm fliehen. In den Wirren zwischen der geplanten Ermordung Gustavs und der Rettung durch seine Verwandten, die Familie Strömli, ermordet Gustav Toni, da er glaubt, hintergangen worden zu sein. Erst nach ihrer Tötung erfährt er von ihrer »Unschuld« und bringt sich um.

In der Novelle wird durch die auktoriale Erzählung eine Neutralität suggeriert, die aber durch eine eurozentristische (und damit koloniale) Haltung bestimmt ist. Anhand einer sogenannten ›Farbskala‹, bei der weiß als Norm und schwarz als Abweichung verstanden werden kann, können auch die Charaktere der Novelle bestimmt werden. So werden die Schwarzen Figuren Congo Hoango und seine Frau Babekan als niederträchtige Charaktere vorgeführt, die mit kolonialen und rassifizierenden Wesenszügen versehen werden. Die Figur Toni, die Tochter von Babekan und einem weißen Franzosen und damit eine *mixed-race* Frau, wird aufgrund ihrer Nähe zum Weißsein (und damit der unsichtbaren Norm) als veränderbarer Charakter dargestellt. Solange sie in Komplizenschaft mit ihrer Mutter und Congo Hoango steht, wird sie als niederträchtig, aber durch ihre Opferung und damit Ermordung für Gustav ehrenhaft dargestellt. Im Gegensatz dazu wird das gewaltvolle Verhalten – Vergewaltigung und Ermordung – des weißen Gustav als romantische und letztlich tugendhafte Handlungen charakterisiert.

2 Vgl. Ray Fleming, Race and the Difference It Makes in Kleist's *Die Verlobung in St. Domingo*, in: The German Quarterly 65 (1992), H. 3/4, S. 306–317, hier S. 307.

3 Heinrich von Kleist, Die Verlobung in St. Domingo, Ditzingen 2017.

In der Novelle werden nicht nur gesellschaftliche Normen sexualisierter Gewalt als gerechtfertigte, romantische Liebesbekundungen, sondern auch koloniale Herrschaftsphantasien und die damit einhergehende sexuelle Begierde Schwarzer (weiblicher) Körper deutlich gemacht.[4] Dass diese Auseinandersetzung insbesondere in der internationalen Kleist-Forschung geschieht und weniger innerhalb Deutschlands, verweist darauf, wie wenig bisher eine Aufarbeitung kolonialer Spuren im literarischen Kanon geleistet wurde. Und es verweist noch mehr darauf, wie koloniale Weltanschauungen immer noch weiter reproduziert werden, ohne diese als solche kenntlich zu machen.

Necati Öziri: Einen Widerspruch formulieren

Gegen diese koloniale Gewalt hat Necati Öziri im Jahre 2019 einen sogenannten Widerspruch formuliert. Sein Theatertext *Die Verlobung in St. Domingo* ist eine Überschreibung, die die Machtverhältnisse in Frage stellen will.[5] Öziri ist Dramaturg und Theaterautor und hat seine künstlerische Laufbahn im Ballhaus Naunynstraße und Maxim-Gorki-Theater begonnen.[6] Überschreibung versteht Öziri als aktives Eingreifen in einen kanonischen Text, der aus unterschiedlichen Perspektiven durchleuchtet und hinterfragt wird. Auch werden diesem fehlende Perspektiven eingeschrieben. Diese im postmigrantischen Theater verankerte Position kann als eine künstlerische und ästhetische Suchbewegung verstanden werden, in der die eigene Erfahrung von Rassifizierung und Marginalisierung das Schreiben informiert. Damit ist nicht gemeint, dass Öziri die Erfahrung Schwarzer Menschen und derjenigen, die versklavt worden sind, nachempfinden kann. Es geht ihm vielmehr um ein »Theater als eine emphatische Anstalt« (im Gegensatz zu Schillers ›Theater als moralische Anstalt‹):

4 Vgl. Fleming, Race and the Difference It Makes in Kleist's *Die Verlobung in St. Domingo*, S. 306–317; Martin Werlen, Seduction and Betrayal: Race and Gender in Kleist's ›Die Verlobung in St. Domingo‹, in: Monatshefte 84 (1992), H. 4, S. 459–471; James Martin, Reading Race in Kleist's ›Die Verlobung in St. Domingo‹, in: Monatshefte 100 (2008), H. 1, S. 48–66.

5 Vgl. Valeria Heintges, Rassismus an der Wurzel packen, 2019, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16604:die-verlobung-in-st-domingo-ein-widerspruch-schauspielhaus-zuerich-sebastian-nueblings-urauffuehrung-von-necati-oeziris-kleist-ueberschreibung&catid=65&Itemid=100190 (30.3.2022).

6 Er war u. a. Hausautor des Mannheimer Nationaltheaters in der Spielzeit 2020/21 und ist seit 2017 künstlerischer Leiter des Internationalen Forums des Berliner Theatertreffens.

> Bei den meisten Klassiker[n] geht es im Sinne der Schaubühne als moralischer Anstalt häufig um die Gedanken und die Taten eines Helden (seltener einer Heldin). Dagegen ist es bei der Schaubühne als emphatischen Anstalt so, dass es um den Charakter und den Körper eines*r Held*in geht. […] Ich werde nie wissen, wie es ist und was es bedeutet, bspw. als Schwarze Frau einen Raum zu betreten. Aber ich kann anerkennen, dass ich etwas mit jedem Menschen vor mir zu tun habe[,] und mich fragen, welche Auswirkung mein Handeln auf diesen Körper hat. Es ist gerade das gefühlte Verständnis, den eigenen Körper nicht verlassen zu können und dabei zu bemerken, was verloren geht zwischen dir und mir. Empathie ist hier als ein »In-Sich-Platz-Schaffen« gedacht: »Ich gebe in mir Raum, damit du hinein kommst und meine Wahrnehmung veränderst. […]«[7]

Während die Perspektive, die Motivation und die Dringlichkeit des Lebens Schwarzer Menschen in *Die Verlobung in St. Domingo* abwesend bleiben, setzt Öziri dagegen die Perspektive von Toni, Babekan und Breda in den Mittelpunkt. Als Beispiel kann der onomatopoetisch-rassistische Name der Figur Congo Hoango herangezogen werden, der durch den Namen Breda ersetzt wird. Dies geschieht in Anlehnung an den Geburtsnamen des revolutionären Anführers der Haitianischen Revolution Toussaint (Breda) Louverture, dessen historische Briefe als Vorlage im Theaterstück für die sogenannten Zuckerfieber-Monologe dienen. Darin erzählt Breda von der Erfahrung der Versklavung und der Befreiung aus diesem Zustand, sowie das Aufbegehren gegen die Kolonialherrschaft. Überhaupt arbeitet Öziri mit vielen historischen Dokumenten, zum Beispiel der haitianischen Verfassung, die den Epilog bildet. Auch ermöglicht seine Überschreibung, dass zwei Schwarze weibliche Figuren in den Mittelpunkt eines kanonischen Textes gerückt werden. Toni und Babekan werden zu Figuren mit einem eigenen Willen, eigenen Beweggründen und vor allem Handlungsmacht. Das Unrecht, welches ihnen angetan wird, können sie benennen, es umkehren und sich davon befreien. Sie dienen nicht mehr den sexuellen Allmachtphantasien weißer Kolonialherren, sie haben ihre eigenen Begehren, die sich auch in ihrer Sexualität ausdrücken können.

Öziris Überschreibung des Kleist-Textes ist als Teil eines gemeinsamen Widersprechens formuliert. Im Vorwort des Theaterstücks platziert er einen Verweis auf vornehmlich rassifizierte und marginalisierte Denker*innen und Dichter*innen wie »Hannah Arendt, James Baldwin, Ta-Nehisi Coates, Laurent Dubois, Audre Lorde, Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon, Kendrick Lamar, Tous-

7 Necati Öziri, Theater als empathische Anstalt, in: Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial, Bielefeld 2022, S. 165–174.

saint Louverture, Achille Mbembe, Nas, Felwine Sarr, Anna Seghers und noch viele mehr«, mit denen er ein »Gegen« und damit eine Klammer aufmacht.[8] Diese Reihe an Denker*innen ermöglicht eine theoretische und praxeologische Rahmung, die in sich divers und widersprüchlich zugleich ist, aber als solche einen Denkraum ermöglicht, der über einen tradierten europäischen Diskurs hinausgeht. Er verweist auf Wissensproduktion aus den Peripherien (und Marginalien), die die hegemoniale Ordnung, die nach einer patriarchalen und kolonialen Logik strukturiert ist, hinterfragen (und sogar aushebeln). Er belässt aber diese Hinterfragung nicht nur auf einer textuellen Ebene, sondern geht über diese hinaus: »Jede Aufführung dieses Textes verlangt, dass mindestens zur Hälfte Schwarze Menschen und Menschen mit Rassismuserfahrung besetzt werden. Jede Form des Blackfacings und jede Verwendung des N-Wortes ist untersagt.«[9] Damit werden im Vorwort Vorgaben für die Produktions- und Aufführungsbedingungen festgelegt, die über ästhetische Entscheidungen hinaus auch theaterpolitische beziehungsweise kulturpolitische Forderungen stellen. Ein Postulat, das nicht nur die Reproduktion von rassistisch-kolonialem Gedankengut als Menschenrechtsverletzung (und nicht nur als Kränkung) einstuft, sondern gleichzeitig die Erfahrung von denjenigen als für die Produktion und Aufführung wichtig erachtet, die ihre erlebte Erfahrung[10] als Teil der Wissens- und damit Kunstproduktion einbringen. Damit wird nicht nur eine Verschiebung der Machtverhältnisse vorgenommen, die immer noch im deutschsprachigen Theater vorherrschen, sondern auch das koloniale Blickregime zu einer postkolonialen Kritik gelenkt. Nicht mehr die Wiederholung soll ungerechte Verhältnisse sichtbar machen, wie es immer noch auf den Bühnen geschieht, sondern die Kritik von denjenigen, deren Leben durch diese bestimmt sind.

Öziri formuliert einen Widerspruch gegen eine Realität, in der Hautfarbe bestimmt, ob jemand als vollwertiger Mensch angesehen werden kann.[11] Dagegen schafft er eine Wirklichkeit, in der marginalisierte und rassifizierte Subjekte Handlungsmacht und Deutungshoheit haben. Eine Welt, die ihre Unversehrtheit über koloniale Phantasien stellt.

8 Necati Öziri, Die Verlobung in St. Domingo – Ein Widerspruch gegen Heinrich von Kleist, Berlin 2019.

9 Ebd.

10 Vgl. Max van Manen, Researching lived experience: Human science for an action sensitive pedagogy, Albany 1990, S. 35–37.

11 Vgl. Fleming, Race and the Difference It Makes in Kleist's *Die Verlobung in St. Domingo*, S. 315.

Ausblick

Mit Öziri möchte auch ich mich in die Reihe des Widerspruchs einreihen. Als rassifizierte und marginalisierte Wissenschaftlerin möchte ich die Leser*innenschaft einladen, den akademischen Duktus deutschsprachiger Wissenschaft zu verlassen und einen von vielen marginalisierten und rassifizierten Denker*innen antizipierten Weg einzuschlagen. Während die Norm der objektiven Wissenschaft immer noch vorherrscht, verschleiert dies nur die kolonialen Matrizen der Macht,[12] in der weiterhin auf Wissen und Wissensproduktion rekurriert wird, die aus kolonialen Verhältnissen hervorgehen. Das hier besprochene Beispiel, in dem Dehumanisierung von Schwarzen Menschen reproduziert und bagatellisiert wird, welches weiterhin als Schullektüre sowie auf Theaterbühnen vorzufinden ist und nicht mal in der deutschen Kleist-Forschung eine grundsätzliche Aufarbeitung erfährt, macht die vorherrschenden Verhältnisse (und die darin verstrickte Kolonialität) sichtbar. Dagegen gilt es nicht nur aktiv zu werden, sondern auch die eigene Position (als Wissenschaftler*in, Künstler*in und Leser*in) in der Verstrickung der Kolonialität zu überdenken und einen aktiven Weg zur Dekolonisierung anzustreben. Als Theaterwissenschaftlerin ermöglicht mir ein solcher Text, wie ihn Necati Öziri vorgelegt hat, eine Verschiebung des Forschens, Schreibens und Lehrens. Nicht mehr Kleist, sein (Anti-)Held Gustav von Ried und die eurozentristische und koloniale Perspektive stehen im Mittelpunkt, sondern die weiblich-gelesenen Schwarzen Charaktere sowie Revolutionäre, die Haitianische Revolution und damit die erste Schwarze Republik. Der Text ermöglicht darüber hinaus, nicht nur in der theoretischen Auseinandersetzung, sondern auch im Seminarraum über die Kolonialität der aktuellen Theaterstrukturen nachzudenken. Er eröffnet eine Verschiebung des Diskurses im (schulischen und/oder akademischen) Curriculum, in der auch die Machtverhältnisse der Schreibenden, Lesenden und Analysierenden offengelegt werden. Das ist die große Stärke des Widerspruchs und Überschreibens von Necati Öziri.

12 Vgl. Walter D. Mignolo, Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität, Wien 2012.

URVASHI BUTALIA

THE ACTIVISM OF KNOWLEDGE CREATION

Before co-founding India's first feminist publishing house in 1984, I had spent a good ten years in street-level activism. The women's movement, at the time picking up momentum across India, resonated with our slogans and songs. Every few days, we were out on the streets, posters and banners held aloft, protesting against one or other form of discrimination towards women. We blackened and tore down sexist hoardings on roads, we prepared delegations to lobby with officers of the State, we performed street plays on violence against women, beating our drums and singing our songs, and we filed cases in court. Those days, we were high on the euphoria of our feminist battles and, as we planned, talked, shared our stories, we discovered sisterhood and solidarity.

It was out of this involvement that the idea of setting up a feminist publishing house grew. The issues we were facing were complex – systemic inequality, economic disempowerment, cultural stereotyping and so much more – and we knew little or nothing about them. A feminist publishing house could support the movement with the one thing we lacked (and which was perhaps the most powerful ›weapon‹ with which to fight patriarchy): knowledge. Through discussions among friends and fellow feminists, the idea took shape. Everyone agreed that even as we were taking up multiple issues – violence against women, sexual assault, invasive and unsafe contraception, public access, economic marginalization, caste discrimination, religious fundamentalism and so forth – we knew little about their histories or indeed why they had taken the shape they did. Kali for Women, the first feminist publishing house in India, grew out of this need and directly in response to the women's movement. Activists in the movement saw it as their voice and as a platform for articulating what they were grappling with.

In the initial few years, as we felt our way into the world of knowledge creation and production, I was miraculously able to continue with the activism of the street. If direct action was not possible, we worked to provide support, print pamphlets, help edit speeches and writings. Gradually, though, the publishing expanded and the heat and dust of the street began to seem like a distant place. It was no longer the shot in the arm that energized our days. Instead, the excitement came from the discovery of women's voices in writing, from the ways in which ideas transformed into books, the ways in which words began to form on the page.

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-023 | CC BY-NC-SA 4.0

And yet, it was hard to escape the feeling that something was missing. Sitting in the comfortable environment of an office space, with a table, a chair, a telephone, a manuscript and a cup of coffee, it seemed as if the activist world had been left far behind. Many questions followed. Had I taken the easy way out? Could I continue to call myself an activist? How could I define this work? Was publishing not an elite activity? Was I not speaking only to those who could read, who lived in the metros, who could afford to buy books? Did books make a difference at all? In the early days, these questions were very pointed. Kali for Women was city-based, we published in English, the writers we published were (mostly) upper class, educated, elite, upper caste. Our street-level activism, by contrast, was much more diverse, we dealt with issues of caste, class, the rural-urban divide, wealth, and poverty in our daily work. But here, in the books we published, those issues were also talked about, but not in the voices of the poor and marginalized. Instead, it was elite scholars and writers who represented them. Were we not therefore recreating the distance between the researcher and the researched, one of the most resilient of hierarchies in the world of knowledge? Surely, if we were to see our publishing as truly feminist, we needed to go beyond our chosen language, our location, our class and caste privilege.

As we grappled with these questions, one afternoon, something happened, which, for me, marked one of the key turning points in our journey. It was a sunny winter day in Delhi when a group of women walked into our office. Four of them were urban activists whom we knew; the others were village women from the state of Rajasthan in northern India. They brought us a book they – the village women – had created in a series of workshops in the village. The book focused on women's bodies, looking at the changes the body went through from birth right up to old age. They told us wonderful stories about creating the book, and since it dealt with the body, they had drawn the naked body, male and female, to show all the organs. But when they shared the first draft of the book in the village, people came up with a criticism. »How can you call your book realistic,« they interjected, »when you never see naked people in the village?«

The women went back to the drawing board, rethought the design of the book, and came up with an ingenious solution: they drew their figures fully dressed or seemingly fully dressed, for their clothes were actually drawn onto small flaps that could be lifted up and you could see the body underneath.

As feminist publishers based in the Global South, issues of access, reach, class, who can read, how far do our books reach – these are critical to our practice. And yet, by their very nature, writing and publishing are limited to those who are educated and have money to spend. Our dream was to reach out further beyond the borders of the city and the language to poor women in dif-

ferent parts of India. Here was a book that feminist publishers dreamt about and we instantly agreed to publish the book. But the women were not done with us yet: they had two conditions to which we had to agree: first, we should never sell a copy to a village woman at a profit; second, the cover of the book should list all the names of the 75 women who had created its knowledge and content collectively. We agreed to both conditions.

This collective creation of knowledge, the exercise of respecting the community and taking it back to them, the subversion of the received wisdom that authorship was only ever singular, or at the most could take in two or three people – all of this meant that, even for dyed-in-the-wool feminists like us, there was a great deal of unlearning what we had imbibed and it forced us to question – and later, reform – the activity we had undertaken.

In time, other similar lessons informed all our practices. We realized – and worked on – the different ways in which activism could become an integral part of the world of publishing. Steadily, our list began to grow more diverse. A focus on voices from the margins meant defining what we meant by ›margins‹. For us, they came to include caste, class, location, region, language, religion and more.

This also included thinking of *writing* differently. It did not always mean that someone was sitting in that very important space Virginia Woolf had identified for us women – a room of one's own. Instead, it could be what women, what others on the margins, trans people, Dalits, did as part of their daily struggle to live, to be respected, simply to survive. We took inspiration from our ancestors. One of the most inspirational stories was that of a 14-year-old low caste girl, Muktabai Salve, who did not have access to education because at the time (in the mid-nineteenth century) it was reserved for the upper castes. When she managed to study in a school set up by a non-elite couple, Jyotiba and Savitribai Phule, she wrote a brief essay, entitled *On the Grief of the Mangs and Mahars* and addressed to those in power, the Brahmans, who had monopolized education and, thus, knowledge. This searing critique of the monopolization of knowledge by the powerful shone like a light in our history and inspired us, as did much of the other work by our foremothers.

If an awareness of margins and social and political exclusions informed our publishing practice, we could not let it remain just at that level. As we looked into the future, we understood better what we had always known. That what we were engaged in was the enterprise of building a feminist institution, one that focused on knowledge and questioned power. This necessarily meant addressing more than just the content of our books. It led us to look at our hiring practices, create a diverse workforce, and open up the power of curating knowledge to

those on the margins. None of this is easy and we do not claim to have succeeded, but we do know that it is something we will continue to work towards.

When your publishing practice is deeply political, as is ours, and when you work with writers who are neither necessarily privileged nor ›trained‹ writers, the relationships you build with authors are also different, the ideas you build into books are more diverse, often more experimental, and not always commercially successful. This lack of ›sustainability‹ is often believed to be the fate of independent publishers. Commercial success has never been our motivation, but that does not mean that we are not concerned about survival. Like all such enterprises, we have had good years, not-so-good years, and some outright bad ones. But forty years down the line, we are here, and if we fold up, we know that we will have gone down fighting and doing our best. For us, that is sufficient.

Four decades ago, when we began, we expected that things would be difficult, that we would face opposition and skepticism. What we did not expect was how difficult it would be to convince women that what they had to say was worth saying, worth publishing. At the time, we would often use the following phrase: our publishing is like a development activity, which helps women develop the confidence to speak out and to write. Today, I look at it differently. Today, it is our authors from the margins who work with us and encourage us to listen to their unique voices. This is us, they say, this is how we write, and the challenge they throw at us is whether we will have the courage and the political will to publish them.

Today, the absence of street-level activism is no longer a concern. We know that when we feel the need to, we will head out to the streets and be there, as we did in recent demonstrations on new and discriminatory laws on citizenship. But we know, too, that what we do sitting at our desks with our cups of coffee, that, too, is a kind of activism, that of creating, curating and disseminating feminist knowledge.

MAUREEN O. GALLAGHER, BRIGETTA M. ABEL
UND AMY YOUNG

TEACHING, ACTIVISM, AND *GRENZENLOS DEUTSCH*

The origin story of the open-access introductory German curriculum *Grenzenlos Deutsch* (GD) demonstrates that the material underpinnings of projects of scholarly activism can be as important as the theoretical ones. Brenda Bethman of the University of Missouri-Kansas City posted on Facebook in March 2015 that she wanted to write a textbook in which not all couples were heterosexual and not all women were »ninnies.«[1] When Brigetta Abel and Amy Young approached Bethman about developing just such a project, she declined, expressing doubts that a digital, open-access pedagogy project not published by a traditional publisher would be recognized as scholarly activity by her institution. Indeed, promotion and tenure committees or potential employers often give less merit to GD than to the articles written about it or to the National Endowment for the Humanities grant funding it, and by naming Bethman as a major inspiration for the project, even though she is not listed as an author or as an editor, we would like to practice feminist citation politics in addition to addressing the ongoing question of how to evaluate digital scholarly work in the humanities.[2]

The connection between an open-access textbook project and scholarly activism might not be immediately apparent. For the three authors of this essay, though, as for the other GD team members, work on this project is part of an ongoing feminist approach to German Studies. Our training has been intersectional and our careers have led us to focus on underrepresented perspectives and issues of social justice and equal access. We see teaching and activism as inherently connected,[3] and the form of our teacher-scholar activism is shaped by

1 Grenzenlos Deutsch, Grenzenlos Deutsch: An Open-Access Curriculum for Beginning German, https://grenzenlos-deutsch.com (22.3.2022).

2 Cf. Modern Language Association, Guidelines for Evaluating Work in Digital Humanities and Digital Media, 2012, https://www.mla.org/About-Us/Governance/Committees/Committee-Listings/Professional-Issues/Committee-on-Information-Technology/Guidelines-for-Evaluating-Work-in-Digital-Humanities-and-Digital-Media (22.3.2022).

3 For a discussion of social activism within and beyond the academy, see Rethinking Black German Studies. Approaches, Interventions and Histories, ed. by Tiffany N. Florvil and Vanessa Plumly, Oxford 2018.

DOI https://doi.org/10.46500/83535275-024

feminist literary and cultural studies, as well as by the material reality of German Studies in the United States.[4] The field as such presents a disjuncture: while most graduate students are trained in literary and cultural analysis, faculty at the majority of institutions teach as many language-focused courses as so-called »content« courses. This reality has led us to reflect on the material circumstances of teaching and learning German in a non-DACHL (Germany, Austria, Switzerland, and Liechtenstein) context, questions about diverse and equitable representation, and the community-driven collaborative efforts necessary for making such a representation possible.

GD's status as an Open Educational Resource (OER) is an act of economic justice. In the published textbook model, students bear the cost – anywhere from $75 to more than $200 – for an introductory German book and publishers are for-profit corporations. Students without the means are left to share textbooks or to use library reserve copies. Others make photocopies or go without entirely. However, as an OER, GD is available at no cost to students. In this model, multiple communities of creators support student learning rather than view students as a market to be exploited.

As the origin story of the project makes clear, one of the goals of the GD project is to create an inclusive and equitable curriculum, which gives students access to German language that reflects their lived experiences. Attempting to teach communicative language to a diverse population while limiting the breadth of language to a heterosexist, cis-normative, ableist image of the world leaves a significant number of students without words to describe their own lives and, therefore, without the ability to authentically communicate. Not only are the lived realities of students often absent from the traditional print materials used in the classroom, but the words and worlds for them are missing as well.[5] This absence led us to think intentionally about the representation of a range of family models, gender and sexual identities, and abilities in the curriculum.

The teaching of German language and literature in the United States occurs in a bifurcated fashion: introductory language courses tend to be taught by graduate students or contingent faculty, while upper-level »content« courses in literary and cultural studies are taught by tenure-stream faculty. According to a

4 All of the authors and editors of GD were initially based in the United States. Several have since moved on to jobs abroad.

5 Cf. Maureen O. Gallagher et al., Gender Plurality in the German-Language Classroom: Constructing Linguistic and Cultural Identities Beyond the Binaries, in: Redoing Linguistic Worlds: Unmaking Gender Binaries, Remaking Gender Pluralities, ed. by Kris Aric Knisley and Eric Louis Russell [forthcoming].

2007 Modern Language Association report, this two-tiered system devalues language education, but the practice persists.[6] GD intervenes in this dichotomy by taking language learning seriously as a way to develop students' critical and analytical faculties. For example, gender is taught both as a grammatical and as a social concept, with various strategies for gender-neutral German language incorporated throughout, and gender studies experts offering reflections on the meaning of the German word *Geschlecht* in one lesson. These and other lessons prompt students to think about the multifaceted connections between languages and cultures through a critical lens.

One of the places where materiality, criticality, and representation come together is in the area of disability. The authors of this essay would hesitate to claim that they work in the field of disability studies, but as disability scholars and activists remind us, we are all only temporarily able-bodied.[7] Disability is often described as a forgotten aspect of diversity in spite of its prevalence: approximately 15% of the world population lives with a disability.[8] Therefore, some of the characters in GD are disabled and a lesson in »Soziale Gerechtigkeit Einheit 1« is devoted to this important topic.

While researching for this lesson, we discovered just how invisible disabled people or people with disabilities[9] were in curricular materials. When disabled people were included in curricular materials, their representation was often problematic. One of the top search results for disability and German language teaching materials was a worksheet that used disability to teach modal verbs. It focused on what people with disabilities could and could not do: »Jolina ist geistig behindert. Sie _____ nicht so gut lernen wie andere Kinder.« Students were supposed to fill in the missing modal verb (*kann*).[10] The textbook *Netz-*

6 Cf. MLA, Foreign Languages and Higher Education: New Structures for a Changed World, 2007, https://www.mla.org/Resources/Research/Surveys-Reports-and-Other-Documents/Teaching-Enrollments-and-Programs/Foreign-Languages-and-Higher-Education-New-Structures-for-a-Changed-World (22.3.2022); Jennifer Redmann, Leveraging General Education Language Requirements to Strengthen Language Majors, in: ADFL Bulletin 46 (2020), No.1, p. 134–141.

7 Cf. Alison Kafer, Feminist, Queer, Crip, Bloomington 2013.

8 Cf. United Nations Department of Economic and Social Affairs, Disability, https://www.un.org/development/desa/disabilities/resources/factsheet-on-persons-with-disabilities.html (20.3.2022).

9 The dual formulation here acknowledges that individuals within the disability community differ in their preferences regarding ›person-first‹ (person with a disability) or ›identity first‹ (disabled person) language.

10 Monikaauras, Behinderung Modalverben, Internet Second Language Collective, https://de.islcollective.com/deutsch-daf-arbeitsblatter/grammatik/modalverben/behinderung-modalverben/80036 (22.3.2022).

werk included a different, yet equally problematic example in a short biographical text about Markus Holubek, a man who was paralyzed in a skiing accident and wrote a book about his experiences. Titled *Gelähmt sind wir nur im Kopf*, the text explained how Holubek, through training, strong will, and optimism, regained the ability to walk and »freed himself« from his wheelchair.[11] This is an example of what comedian and disability activist Stella Young termed »inspiration porn,« the use of disabled people to inspire non-disabled people.[12]

By contrast, GD teaches disability through the lens of accessibility (*Barrierefreiheit*). Resources like service dogs, *Blindenstreifen* and wheelchairs are introduced not as signs of deficiency, but as tools that help disabled people participate fully in society. Instead of modal verbs, GD teaches about disability using the imperative:

> Inspired by this discussion of *Barrierefreiheit*, you and some friends decide to make a *Behindertenrat* (a disability council or advisory board) for the campus. Work with your small group to brainstorm ideas for how you can make your campus or school more accessible and then write a list of demands (*Forderungskatalog*) using the Sie-imperative.[13]

Instead of thinking about what people can and cannot do, students are prompted to shift their thinking to activism and social justice, taking a critical look at their campus and its physical environments, and thinking about improvements in accessibility. This lesson emphasizes as well that disability is a social construct, which is to say, the product of societal failure to accommodate as opposed to an individual deficit or defect.[14]

GD seeks to remove as many barriers to access as possible. As an OER, the curriculum is freely accessible to anyone with a device and internet access. There is no need for an expensive book or software license. The open-source platforms on which the curriculum is built – WordPress and H5P – conform to

11 Stefanie Dengler et al., Netzwerk: Deutsch als Fremdsprache (B1), Stuttgart, n.d., p. 30.

12 Stella Young, We're not here for your inspiration, 2012, https://www.abc.net.au/news/2012-07-03/young-inspiration-porn/4107006 (22.3.2022).

13 Grenzenlos Deutsch, Soziale Gerechtigkeit Lektion 4: Behinderung und Barrierefreiheit, https://grenzenlos-deutsch.com/sozial/e1/l4/ (20.3.2022).

14 This innovation is further evidence of GD's iterative, collaborative nature, as the inclusion of an explanation of the medical and social models of disability was introduced in response to feedback from a disabled student who participated in the GD pilot. The resulting text can be read at https://grenzenlos-deutsch.com/sozial/e1/l4/#Kultur (25.3.2022).

Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) accessibility standards, and we use alt text and image descriptions throughout for maximum compatibility with screen reader devices and other accessibility tools. People with disabilities and other minoritized groups face many barriers to equal access to education and resources, but GD aims to accommodate all students not as an afterthought but in the very design and structure of the curriculum.

In addition to offering a diverse, inclusive, and equitable curriculum, GD originated as a collaborative, socially-engaged project based on the GD team's commitment to intersectional feminism: it is community-created and -driven. This meant that multiple voices and feedback loops were necessary. Hence, we visualize the collaborative and community-engaged work as overlapping circles. The Project Directors recruited a ten-person Collaborative Working Group to author the curriculum. This working group gradually transitioned into a twelve-member Board of Authors and Editors. The team brought their collective German Studies training and work in a variety of types of colleges and universities to the collaborative design of the curriculum, collecting content, didacticizing content, and transforming it into an online curriculum, followed by editing and ongoing revisions. This work was only possible through the multiple additional collaborations built into the project.[15] Interviews with volunteer community partners provide the authentic language around which the curriculum is structured; their words, experiences, and opinions appear in the form of edited video and audio clips and transcribed texts throughout the curriculum. Macalester College, the institution from which the NEH Digital Advancement grant[16] was based, offered multiple campus partners, including Studio Art faculty and students for designing illustrations, the Digital Liberal Arts Initiative for supporting the project in its early stages, and the DeWitt Wallace Library for managing open-access and digital components of the project. Faculty-Student Collaborative Research grants from multiple institutions allowed us to work closely with students as illustrators, interviewers and photographers, data management partners, and users of the curriculum. Indeed, our pilot instructors and students constituted another ring in our collaboration. They provided

15 Cf. Grenzenlos Deutsch, Credits, https://grenzenlos-deutsch.com/about/credits/ (20.3.2022).

16 For detailed information about the NEH grant, see the corresponding White Paper including an illustration of the overlapping circles of collaboration: Brigetta M. Abel, Louann Terveer and Amy Young, Grenzenlos Deutsch: An Inclusive Curriculum for German Studies, National Endowment for the Humanities (Digital Advancement Grant through the Office of Digital Humanities White Paper), 2021, https://securegrants.neh.gov/publicquery/main.aspx?f=1&gn=HAA-256186-17 (22.3.2022).

feedback and ideas for the revision of the curriculum along with contributing resources and materials to share with future classrooms.

Every step of the development and implementation of GD has been and will be enhanced through community participation and collaboration.[17] As more German instructors use GD in the classroom, our collection of resources grows through crowdsourcing, continuing the sustainable practice of curricular activism.[18] The development of GD draws on the active and collaborative efforts of students and teachers alike, and the process of using the curriculum pushes the participants to self-reflection and critical thinking about their own learning and teaching practices. While many of the topics emphasize social justice, we hope as well that the process of working with the GD curriculum will empower students and instructors to think critically about their learning environments, to center their own voices, and to play an active role in their linguistic and cultural education.

17 On GD and the nature of its feminist collaboration, see Brigetta M. Abel, Feminist Collaboration. A Conversation, in: Cultivating Feminist Choices: A FEminiSTSCHRIFT to Honor Ruth-Ellen Boetcher Joeres, ed. by Brigetta M. Abel et al., Victoria 2021, p. 135–152 or Brigetta Abel et al., Grenzenlos Deutsch: Co-Creating Open Educational Resources through Feminist Collaboration, in: Feminist German Studies 36 (2020), No. 1, p. 1–23.

18 The Creative Commons license under which GD is released allows for the free adaptation of the curriculum. It enables instructors and learners to download, remix, and reuse the content and its components in their own classrooms or learning contexts as they see fit. The open nature of the project is another way in which the curriculum engages with the broader community of German instructors and learners.

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

ANSCHRIFTEN

Dr. Brigetta M. Abel, Associate Professor (NTT), Macalester College, Department of German and Russian Studies, 1600 Grand Ave, St Paul, MN 55105, USA

Prof. Dr. Peter-André Alt, Hochschulrektorenkonferenz, Leipziger Platz 11, 10117 Berlin

Prof. Dr. Kai Bremer, Universität Osnabrück, Forschungszentrum Institut für Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, An der Katharinenkirche 8a, 49074 Osnabrück

Dr. Jan Bürger, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar

Urvashi Butalia, Director, Zubaan Publishers, 128B Shahpur Jat, 1st Floor, New Delhi 110049, India

Dr. Daniel Ehrmann, Universität Wien, Institut für Germanistik, Universitätsring 1, 1010 Wien, Österreich

Prof. Dr. Norbert Otto Eke, Universität Paderborn, Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft, Warburger Straße 100, 33098 Paderborn

Florian Glück, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin

Dr. Caroline Jessen, Leibniz-Institut für jüdische Geschichte und Kultur – Simon Dubnow, Goldschmidtstraße 28, 04103 Leipzig

Prof. Dr. David D. Kim, University of California, Los Angeles, Department of European Languages and Transcultural Studies, 212 Royce Hall, Box 951539, Los Angeles, CA 90095, USA

Dr. des. Lucas Knierzinger, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 2, 8001 Zürich, Schweiz

Anna Lenz, Universität Bielefeld, Department Literaturwissenschaft, Universitätsstraße 25, 33615 Bielefeld

Korbinian Lindel, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Department Germanistik und Komparatistik, Bismarckstraße 1, 91054 Erlangen

Dr. Alexa Lucke, Technische Universität Dresden, Institut für Germanistik und Medienkulturen, Chemnitzer Straße 48b, 01187 Dresden

Prof. Dr. Peter W. Marx, Universität zu Köln, Direktor der Theaterwissenschaftlichen Sammlung, Institut für Medienkultur und Theater, Burgallee 2, 51147 Köln

Dr. Maureen O. Gallagher, Australian National University, School of Literature, Languages and Linguistics, 110 Ellery Crescent, Canberra ACT 2600, Australia

Prof. Dr. Simon Richter, University of Pennsylvania, Department of Francophone, Italian and Germanic Studies, 255 South 36th Street, Philadelphia, PA 19104, USA

Denise Schlichting, Universität Osnabrück, Forschungszentrum Institut für Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, An der Katharinenkirche 8a, 49074 Osnabrück

Ass. Prof. Dr. Azadeh Sharifi, University of Toronto, Department of Germanic Languages and Literatures, 50 St. Joseph Street, Toronto, ON M5S 3L5, Canada

Dr. Hannah Speicher, Leibniz Universität Hannover, Institut für interdisziplinäre Arbeitswissenschaft, Schloßwender Straße 7, 30159 Hannover

Viktoria Take-Walter, Universität Klagenfurt, Institut für Germanistik/AECC, Universitätsstraße 65–67, 9020 Klagenfurt am Wörthersee, Österreich

Prof. Dr. Ulrike Vedder, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin

Anne Weber, MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH, Göhrener Straße 4, 10437 Berlin

Valentin Weber, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Department Germanistik und Komparatistik, Bismarckstraße 1, 91054 Erlangen

Prof. Dr. Thomas Wortmann, Universität Mannheim, Seminar für Deutsche Philologie, Schloss, 68131 Mannheim

Prof. Dr. Amy Young, Central College, Department of Language, Literature and Communication, 812 University Street, Pella, IA 50219, USA

IMPRESSUM

JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT
INTERNATIONALES ORGAN FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

Das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* ist ein literaturwissenschaftliches Periodikum, das vorwiegend Beiträge zur deutschsprachigen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart veröffentlicht. Diese Fokussierung entspricht den Sammelgebieten des Deutschen Literaturarchivs Marbach, das von der Deutschen Schillergesellschaft e. V. getragen wird. Arbeiten zu Schiller sind besonders willkommen, bilden aber nur einen Teil des Spektrums. Neben den literaturgeschichtlichen Schwerpunkten gilt ein verstärktes Interesse der Geschichte der Germanistik (der sich auch die Marbacher Arbeitsstelle für philologische Wissenschaftsforschung widmet). Ab dem Jahrbuch 2020 lädt das Kapitel *Die Literatur und ihre Medien* dazu ein, über Träger, Darbietungsweise und Vermittlungsformen von Literatur nachzudenken. Mit dem Jahrbuch 2021 kehrte die Tradition der Diskussionen zurück. Gastherausgeber betreuen ein mit den Herausgebern abgestimmtes Thema, wählen die Beiträger hierzu aus und geben aktuellen Forschungsperspektiven eine Plattform. Im Blog des Deutschen Literaturarchivs Marbach können die Diskussionen nach Erscheinen des *Jahrbuchs* für weitere Interessierte geöffnet und weitergeführt werden (https://blog.dla-marbach.de/category/ereignis-und-gespraech/). Darüber hinaus bleibt es ein Anliegen des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft*, wichtige unveröffentlichte Texte und Dokumente aus den Archiven in einer eigens dafür eingerichteten Rubrik vorzustellen.

Herausgeber

Prof. Dr. Alexander Honold, Universität Basel, Deutsches Seminar, Nadelberg 4, 4051 Basel, Schweiz – Prof. Dr. Christine Lubkoll, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Department Germanistik und Komparatistik, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen – Prof. Dr. Steffen Martus, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin – Prof. Dr. Sandra Richter, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar.

Redaktion

Birke Bödecker | Magdalena Schanz, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8–10, 71672 Marbach am Neckar / *Anschrift für Briefpost* Postfach 1162, 71666 Marbach am Neckar / *Tel.* +49 (0) 7144 / 848-783 / *Fax* +49 (0) 7144 / 848-191 / *E-Mail* jahrbuch@dla-marbach.de / *Internet* https://www.dla-marbach.de/ueber-uns/traegerverein-dsg/jahrbuch/.

Allgemeine Hinweise

Redaktionsschluss für Jg. 67/2023: 1. Februar 2023. Das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* umfasst in der Regel circa 500 bis 550 Seiten und erscheint jeweils zum 1. Dezember des laufenden Jahres. Es ist zum Preis von € 29,90 über den Buchhandel zu beziehen, für Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft e. V. (Postfach 1162, 71666 Marbach am Neckar) ist – bei entsprechender Mitgliedsvariante – der Bezugspreis im Mitgliedsbeitrag enthalten.

Mit dem Jahrgang 2021 erscheint das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* parallel zur Printausgabe auch im *Open Access*. Damit wird die Sichtbarkeit und internationale Reichweite der Beiträge erhöht und eine schnellere und nachhaltigere Nutzbarkeit ermöglicht.

Hinweise zu Manuskript-Einsendungen

Alle Beiträge werden von der Redaktion anonymisiert an die Herausgeber weitergegeben und im Peer-Review-Verfahren begutachtet. Auszüge aus dem *Merkblatt* für die Mitarbeiter des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft* (kann bei der Redaktion angefordert werden): In das *Jahrbuch* werden nur *Originalbeiträge* aufgenommen, die nicht gleichzeitig anderen Organen des In- oder Auslandes angeboten werden. Für unaufgefordert Eingesandtes kann keine Haftung übernommen werden. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen. Jeder Verfasser erhält 1 *Belegexemplar* kostenlos.

Das Manuskript ist per E-Mail oder CD (Word-Format) einzureichen. Der *Umfang* des ausgedruckten Manuskripts sollte in der Regel bis zu 25 (maximal 30) Seiten (67.000 bis maximal 81.000 Zeichen) umfassen. Sind *Abbildungen* gewünscht, sollten die *reprofähigen, digitalisierten* Vorlagen (300 dpi), die *Quellenangaben* und *Bildunterschriften* sowie die *Abdruckgenehmigungen* (einschließlich der Genehmigung zur Veröffentlichung im *Open Access*) bis Ende

März in der Redaktion vorliegen (eventuell entstehende Kosten für Sonderwünsche und/oder für Rechte gehen zu Lasten des Beiträgers). *Änderungen*, vor allem bei Rechtschreibung, Interpunktion, Literaturangaben, Lesarten oder Abkürzungen, *behält sich die Redaktion aus Gründen der Einheitlichkeit vor*.

Open Access

Rechtliche Hinweise

Internet

Aktuelle Informationen zur Deutschen Schillergesellschaft, zum Schiller-Nationalmuseum, zum Literaturmuseum der Moderne und zum Deutschen Literaturarchiv sind zu finden unter der Adresse https://www.dla-marbach.de/.